This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

The
German-American
Goethe Library

University of Michigan.

000
G6
.E20
M598

Ueber

Goethe's Faust.

34889

Ueber

Goethe's Faust.

Zwei

dramaturgiſche Abhandlungen

von

Julius Moſen und Adolf Stahr.

Oldenburg, 1845.

Schulze'ſche Buchhandlung.

(W. Berndt.)

Inhalt.

Seite

I. Das Gedicht als Drama. Von Julius Mosen 1

II. Die Aufführung. Von Adolf Stahr . . . 85

Recat. 4-28-36 Jm

I.

Dramaturgiſche Anweiſung

zur

Aufführung der Tragödie »Fauſt«, von Goethe,

auf der

Oldenburger Hofbühne.

Von

Julius Moſen.

G6
F20
M898

Ueber

Goethe's Faust.

34889

Ueber

Goethe's Faust.

Zwei

dramaturgiſche Abhandlungen

von

Julius Moſen und Adolf Stahr.

Oldenburg, 1845.

Schulze'ſche Buchhandlung.

(W. Berndt.)

Inhalt.

Seite

I. Das Gedicht als Drama. Von Julius Mosen 1

II. Die Aufführung. Von Adolf Stahr . . . 85

Recat. 4-28-36 ejm

I.

Dramaturgiſche Anweiſung

zur

Aufführung der Tragödie »Fauſt«, von Goethe,

auf der

Oldenburger Hofbühne.

Von

Julius Moſen.

Wir treten an das geheimnißvollſte Werk hinan, welches nur je gedichtet worden iſt. Die Commentare, welche darüber geſchrieben worden ſind und dennoch nichts erklären, machen eine Bibliothek aus.

Goethe hat dieſes Werk nicht ſowohl mit künſtleriſchem Bewußtſein als vielmehr aus ſeinem unmittelbaren Gefühlsleben heraus entſtehen laſſen, ſo daß es faſt zur Erſcheinung gekommen iſt wie ein Cyklus dialogiſcher Balladen, untermiſcht mit lyriſchen Monologen, welche zuſammen zwar einen Fortſchritt der Handlung haben, jedoch mit Hinweglaſſung der vermittelnden Zwiſchenglieder. Wir wollen jedoch das Gedicht plaſtiſch reproduciren. Soll dem darſtellenden Künſtler die Darſtellung der ihm dabei zugetheilten Rolle gelingen, ſo muß er das Kunſtwerk ſelbſt bis in die feinſte Faſer ſich zum Verſtändniß gebracht haben.

Gestaltet er seine Rolle aus diesem Verständniß heraus, ohne rechts oder links zu sehen, frei von der Knechtschaft des Hergebrachten und Ueberlieferten, so wird er eben ein freies Kunstwerk liefern. Wie bringen wir uns aber zum Verständnisse dieses Werkes? — — Ich meine dadurch, daß wir die Mühe nicht scheuen, dieses Gedicht bis auf das Gesetz zu verfolgen, aus welchem es sich im Gemüthe des Dichters krystallisirt hat. Der Stoff der Tragödie ist eine Mythe, und zwar die modernste. Die Mythe entsteht aber durch eine im Gesammtgemüthe einer Weltperiode vor sich gehende Auflösung der wirklichen Geschichte mit Verflüchtigung der geschichtlichen Realität in das Ideale, indem sich aus diesem eine neue Wirklichkeit, die der Poesie, herausgestaltet. So hat das poetische Gemüth im Mittelalter die Weltperiode der Völkerwanderung ihrer realen Begebenheiten entkleidet, jedoch aus der Idee, welche darin sich herausgelebt hatte, eine neue poetische Wirklichkeit — das Nibelungenlied gedichtet.

In diesem Sinn kann man sagen: die Welt-

geſchichte lebt ein doppeltes Leben, ein gemeinirdiſches und vergängliches in den realen Begebenheiten, und nach dem Verlauf und Abſchluß derſelben, ein freies ideales Leben in der Poeſie.

Die Mythe iſt daher die Seele der Weltgeſchichte in einer beſtimmten Weltperiode, welche ſich in dem verklärten Leib der Volkspoeſie kryſtalliſirt hat.

Da wir beſtimmte Geſetze in der Weltgeſchichte ſelbſt entdeckt haben, nach welchen ſie ihr Seelenleben in den auf einander folgenden Zeiten und Menſchen herausbildet, ſo begreifen wir leicht, daß ſie ein organiſches Ganzes iſt.

Wir ſehen zugleich ein, daß der poetiſche Geiſt auf einem Höhenpunkte der Geſchichte nicht nur in die Vergangenheit, ſondern auch prophetiſch in die Zukunft blicken muß, da in der Gegenwart zugleich der Auslauf der Vergangenheit und der Beginn der Zukunft enthalten iſt.

Eine ſolche prophetiſche Anſchauung des Eintritts einer neuen, weltumfaſſenden Entwickelung in der Weltgeſchichte auf dem Höhenpunkte einer

vollendeten Weltperiode, spricht sich in der alten Welt bei den Hellenen in der Mythe vom Prometheus aus, welcher zur Strafe, daß er Menschen gebildet und sie mit himmlischem Feuer belebt hatte, von den Göttern an den Felsen geschmiedet, dort den Untergang der alten Götterwelt prophezeite, denn in dem bildenden Prometheus kam den Hellenen ihre eigene Aufgabe: die göttlich schaffenden Gewalten der Natur zu ihrer ideal vollendeten Erscheinung in der Menschengestalt durch die Kunst zu bringen, — zum Bewußtsein, in welchem die alte Welt ihr Gesetz erfüllt hatte, mithin dem Tode verfallen war. Prometheus ist der Faust der alten Welt. — Inwiefern liegt nun in Goethe's Faust ein zu poetischen Gestalten concentrirtes Weltalter? — Kann dieses ja nur das christliche Mittelalter in seiner Selbstüberwindung sein, so müssen wir auch dieses zunächst zu erkennen suchen.

Die Naturreligion in ihrer Verklärung bei den alten Hellenen war eingeschlossen in dem Diesseits, in der Welt der Endlichkeit, welche selbst ihre

Götter in ſich faßte; hinter dieſer Welt walteten die geſtaltloſen Moiren, welche das Bewußtſein der Natur ſelbſt repräſentirten, indem ſie das Maaß für jede Erſcheinung, das phyſiſche und moraliſche gaben.

Da jedes Ueberſchreiten ihres heiligen Maaßes ſich an dem Uebertreter von ſelbſt rächte, indem es ihn aus der Welt der Erſcheinung ausſtieß, ſo wurden die Moiren zugleich zu Schickſalsgöttinnen. Ohne dieſen Gedanken feſtzuhalten, verſteht man nicht die alte Tragödie, wie ſie denn auch redlich mißverſtanden iſt, — indem man wähnte, daß darin ein blinder Fatalismus walte.

Die Welt der Erſcheinung hat es daher nur mit dem diesſeitigen Menſchen zu thun, — er iſt ein Wirkliches nur, ſo lange er lebt, hinter dem Tode liegt das weſenloſe Schattenreich.

Dieſe rein ſinnliche Exiſtenz mußte wie alles Sinnliche in den Cultus der leiblichen Schönheit aufgehen. Dieſer erhielt ſeine höchſte Vollendung in der Darſtellung der idealen Schönheit bei den Hellenen. Als dieſes Princip ſich vollendet ausgeſprochen hatte, mußte es von ſelbſt in ſeinen

Gegensatz umschlagen, — welcher das Diesseits in der Welt der Erscheinung als das Wesenlose, und ein Leben nach dem Tode im jenseitigen Himmelreich — die Unsterblichkeit der Seele — als das Wesentliche erscheinen ließ. Dieser Gegensatz war das Christenthum, vor welchem die alte Welt mit ihren Göttern zu Grunde ging. Der sinnliche Mensch war nun der sündige zugleich, denn die Welt der Sinnlichkeit wurde die des Widersachers Gottes, des Teufels, — selbst Frau Venus wurde eine Teufelin, wie die ganze alte Welt und die Natur nur als eine Teufelei betrachtet wurde, von welcher wir durch Christi Tod und Kasteiung des Fleisches erlös't werden konnten. An diesem Werke der Erlösung arbeitete das ganze Mittelalter; der Kampf war um so entsetzlicher, da jeder Mensch — in sich selbst einen Engel und einen Teufel, den Geist der Uebersinnlichkeit und den Teufel der sinnlichen Natur hatte, welche mit einander um das Herz des Menschen stritten. Nachdem das Mittelalter in seinem Glaubensfanatismus sich selbst überbietend die europäische Clau-

fur durchbrochen und ſich über Aſien in den Kreuzzügen ergoſſen hatte, wurde es auf ſeinem Höhenpunkt vom Zweifel überraſcht — die Anſpannung des Fanatismus des religiöſen Geiſtes ließ nach und die Creatur im Menſchen begann nach der Rechtmäßigkeit ihrer Unterdrückung zu fragen. Dieſer Wendepunkt der Geſchichte hat ſeine poetiſche Verklärung erhalten durch Leſſing in »Nathan der Weiſe«. Jener humaniſtiſchen Idee kamen gar bald in Florenz bei den Mediceern das neuerweckte Studium der griechiſchen Dichter und Philoſophen zu Hilfe; und ſo begann der Kampf der neuen Zeit, welcher bis zu dieſem Tage fortwährt. — Dieſer Kampf zwiſchen dem chriſtlichen Geiſte und dem Teufel der Sinnlichkeit ſtellt ſich in der Mythe von Fauſt, und ſo in der vorliegenden Tragödie äußerlich dar. Wir dürfen daher nie vergeſſen, daß die beiden Hauptgeſtalten dieſer Tragödie — Fauſt und Mephiſtopheles eigentlich nur ein in zwei Hälften zerriſſener Menſch iſt. Mephiſtopheles, welcher ja auch erſt als Pudel erſcheint, ſtellt das gegen den Geiſt und ſeine

Ueberſchwänglichkeit gerichtete Menſchenthier in der Bruſt Fauſt's ſelbſt dar. Er wird daher — in der äußeren Erſcheinung — die Idee einer Doppelgängerei verwirklichen müſſen — wenn auch nüancirt. Sie müſſen wie zwei Brüder erſcheinen, von welchen einer ſich veredelt hat in den feinſten Geiſtesſpeculationen, der andere aber der materiellen Lebensſeite mit Luſt an ihrer Gemeinheit ſich hingegeben hat. Sie müſſen ſich ſelbſt in Tracht und Manieren ähneln.

Die Darſteller dieſer Rollen müſſen ſich hier mit einander genau verſtändigen. Wenn z. B. Fauſt Roth trägt, muß Mephiſtopheles Orange tragen — wenn jener Weiß, dieſer Aſchgrau. Wo Mephiſtopheles zuerſt als Scholaſticus hinter dem Ofen hervortritt, muß er Fauſt faſt zum Verwechſeln ähnlich ſein. Er iſt hier ſelbſt noch wie Fauſt ein ſcholaſtiſcher Philoſoph, welcher über ſich, die Nachtſeite von Fauſt, tiefſinnig reflectirt.

Fauſt und Mephiſtopheles emancipiren ſich gegenſeitig von der ſophiſtiſchen Denkerei im Lebensgenuß.

Wenden wir uns nun zur Tragödie ſelbſt! — Fauſt iſt mit ſeiner Welt — der mittelalterlich chriſtlichen — mit ihrer Philoſophie, Juriſterei, Medicin und leider auch Theologie ganz zerfallen. Er wollte wiſſen, wo man nur glauben ſoll. Die Ueberſinnlichkeit des Glaubens hatte ihn zur Ueberſinnlichkeit der Speculation geführt — ohne ſeinen Durſt nach Wiſſen ſtillen zu können. Die Fittige ſeines Geiſtes ſind in der luftleeren Region der Ueberſinnlichkeit gelähmt, — er hat die menſchlichen Kräfte überboten; — die ſinnliche Welt macht auf ihn das Geſetz der Schwere geltend und zieht ihn wieder in ihre Atmoſphäre. Der Darſteller muß hier, wo bloß Gemüthsſtimmungen ohne hervorſtehende Affecte ſich vertragen, ruhig ſprechen und nur die verſchiedenen Empfindungen anklingen laſſen. Es iſt eine melancholiſche Grübelei, wechſelnd zwiſchen ſchwermüthigem Gram und geheimem Entzücken, welches wieder in nagenden Unmuth umſchlägt und ſich bis zum Selbſtmorde ſteigert.

Die Tragödie beginnt, wo ſich Fauſt wie ein

müder Adler von der Jagd der speculirenden Gedanken abwendet und darauf resignirt von den Worten

»habe nun, ach Philosophie«

bis

»Und thu' nicht mehr in Worten kramen.« Er sehnt sich nach dem Erdenleben zuerst mit schwärmerischer Sehnsucht nach dem Monde und freier Luft auf den Bergen, — seine Phantasie belebt ihm die Gegend, — bald aber und gramvoll merkt er, daß er noch in seiner Studirstube wie in einem Gefängnisse stecke. Und nun fragt er: warum? Dieses Warum? welches die ganze Revolution der neueren Zeit in sich schließt.

Er antwortet sich selbst:

»Statt der lebendigen Natur
Da Gott die Menschen schuf hinein,
Umgiebt in Rauch und Moder nur,
Dich Thiergeripp und Todtenbein.«

So nähert er sich immer mehr dem sinnlich creatürlichen Leben, — zuerst noch auf dem Wege der Naturwissenschaft, — welche ihm mit Magie gleichbedeutend ist. Er versenkt sich in ihr ganz in

die Wonne des Makrokosmus, der Natur im Großen und Ganzen. —

»Ha, welche Wonne fließt in dieſem Blick
Auf einmal mir durch alle meine Sinnen!
Ich fühle junges, heil'ges Lebensglück
Neu glühend mir durch Nerv und Adern rinnen.«

Und doch iſt ihm dieſe Betrachtung der Natur und ihr Wirken von außen hinein durch das Guckkaſtenglas der Wiſſenſchaft nur ein Schauſpiel. Es drängt ihn, ſelbſt darin zu ſein, das Naturleben ſelbſt mitzufühlen:

»Wo faſſ' ich dich, unendliche Natur,
Euch Brüſte, wo? Ihr Quellen alles
Lebens?«

So zieht's ihn von ſelbſt zu der Natur im Erdleben zurück — zum Erdgeiſte —

»Wie anders wirkt dies Zeichen auf
mich ein!
Du Geiſt der Erde biſt mir näher;
Schon fühl' ich meine Kräfte höher —
Schon glüh' ich wie von neuem Wein!« —
Da erſcheint ihm der Erdgeiſt, — wie einſt

Jupiter der Semele, — Faust kann die Erscheinung des Geistes nicht ertragen, doch sucht er sich ihm gleich zu stellen — er der sinnliche Mensch dem sinnlichen Wesen. Die Natur hat aber, wie oben gedacht ist, kein anderes Bewußtsein, als das ihrer Erscheinung, sie ist der in der wechselnden Form gebundene, mithin unfreie Geist, und nur der freie Geist kann sich selbst begreifen im Bewußtsein des Menschen:

»Du gleichst dem Geist, den du begreifst,
Nicht mir! —«

Der Erdgeist verschwindet und der Geist, den Faust begreifen kann, weil er ihm als Seinesgleichen gegenüber steht, dem er mithin ähnlich ist,

*. Famulus Wagner

tritt auf, diese im gelehrten Pedantismus ausgetrocknete Natur, — oder, wie ihn Faust selbst schildert, dieser trockene Schleicher. In Wagner tritt Faust gegenüber die verkommene Speculation, die allen Nervensaft und die Theilnahme am realen Dasein aufgezehrt hat, — mit einem Worte: der in einer Person abgeschlossene Geisteszustand, wel-

chen er ſelbſt ſchon theoretiſch überſprungen hat und mithin begreifen kann.

Hier muß Fauſt glühend und ſchwungvoll ſprechen, dagegen Wagner dünne, ein wenig näſelnd, — trocken wie er ſelbſt iſt. Die Contraſte müſſen hier bedeutend hervorgehoben werden. Fauſt beſitzt ja eben den Schwung in Daſein und Rede, den Wagner in der Lehre der Declamation als etwas äußerlich zu Erlernendes ſucht. Da Goethe in dieſer Scene mit Wagner ſich ſelbſt in Fauſt ſubjectiv darſtellt, ſo dürfen wir es wagen: Goethe's Manier und Redeweiſe hier in Fauſt objectiv hinzuſtellen. Wir ſind gewohnt, uns Goethe mit auf den Rücken liegenden Händen und vortretender Bruſt zu denken; ſo ſtehe hier Fauſt auch dem Famulus gegenüber, zumal bei der Stelle:

»Such' Er den redlichen Gewinn«

— — u. ſ. w.

Wenn ſpäter Mephiſtopheles, den ſchon die Mythe einen Affen Gottes nennt, Fauſt's Weiſe hier und dort nachäffend durchſcheinen läßt, ſo findet er hier einen Anhaltpunkt.

Der Famulus geht und Fauſt iſt wieder allein, nun doppelt allein; — er ſucht einen neuen Inhalt für die verneinte abſtracte Gedankenwelt, welche er nicht finden kann, ſo lange er ſelbſt noch mitten in der Verneinung, in der Auflöſung aller Zuſtände ſteckt, in denen er mit ſeiner Welt befangen iſt. Ihm bleibt daher nur noch die äußerſte Verneinung des Lebens übrig, — der Selbſtmord. Mit tiefſter Wehmuth der verdüſterten Seele geht er über auf die Rede:

»Ich grüße dich, du einzige Phiole« ꝛc.

Er will die Schranken des Lebens aber nicht durchbrechen, um ſich ſelbſt zu vernichten, ſondern eben — der unendlichen Freiheit wegen hinter den Schranken der Endlichkeit:

— — »Ich fühle mich bereit,
Auf neuer Bahn den Aether zu durchdringen
Zu neuen Sphären reiner Thätigkeit,
Dies hohe Leben, dieſe Götterwelt!«

Mit allen Zweifeln iſt er dennoch der Menſch des Jenſeits, — mithin der chriſtliche Menſch.

Er ſchaudert vor dem Selbſtmord zurück, obſchon er ſich Muth einſpricht:

»Zu dieſem Schritt ſich heiter zu entſchließen,
Und wär' es mit Gefahr, in Nichts dahin-
zufließen.«

Eben weil ihm aber der heidniſch-entſchloſſene Muth zum Selbſtmorde mangelt, findet in ihm Raum die Erinnerung an das Leben hinter ihm, und zuletzt an ſeine chriſtliche Jugend, und mit dieſer Erinnerung dringt mit Glockenklang und Chorgeſang das Chriſtenthum am Oſtertage in ſeine Seele:

»Chriſt iſt erſtanden!«

Und nun ſinkt Fauſt zum letztenmal der alten chriſtlichen Welt an das Herz wie zum ewigen Abſchiede, bis Thränen aus ſeinen Augen brechen und der Ausruf aus ſeinem Herzen:

»Die Thräne quillt, die Erde hat mich
wieder!«

Im Oſterfeſte feiert zugleich die Natur ihr Wiedererwachen mit allen ſinnlichen Einflüſſen, welche ſie auf alle Creaturen hat. Fauſt's Sin-

nengefühl erstarkt daran; — der versuchte Selbstmord war zwar nicht leiblich, doch geistig vollbracht. Er hat in der verhängnißvollen Osternacht wirklich den alten christlichen Faust umgebracht, die Osterlieder waren seine Grablieder; oder mit anderen Worten: die Verneinung des fleischabtödtenden Christenthums gewinnt eine eigene Existenz — in dem Erwachen des chaotisch-thierischen Elements in ihm. Er fühlt nun selbst:

»Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust:
Die eine will sich von der andern trennen,
Die eine hält in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen,
Die andre hebt gewaltsam sich vom Duft
Zu den Gefilden hoher Ahnen.«

Und diese Seelen trennen sich in ihm wirklich, um den Kampf mit einander vor unseren Augen zu beginnen. Was in dem Theater seines Innern vorgeht — sehen wir im Aeußern, — als ein eigenes Wesen kreist vor und um ihn die Thierseele in der Gestalt eines Pudels, den er an sich lockt und mit heimnimmt.

Daß der Dichter dieſes Weſen nun mit allen Zuthaten der Mythe vom Teufel aufputzt, der freilich immer der Teufel der Sinnlichkeit bleiben muß (auch ſelbſt ſpäter im zweiten Theile des Fauſt in Verbindung mit der Helena ſteht und im helleniſchen Alterthum ſo gut Beſcheid weiß), verſteht ſich von ſelbſt. Der Darſteller dieſer Rolle muß ſich nicht, wie Seidelmann gethan, vom mythiſchen Teufel irren laſſen; — er wird aber auch kein vermittelndes Princip eintreten laſſen d. h. keinen abgedämpften Teufel — ſondern die perſönlich gewordene Nachtſeite der Seele Fauſt's in derſelben Weiſe zur Erſcheinung bringen, wie der Dichter ſelbſt gethan hat. Es wird ein feiner Cavalier, urſprünglich von choleriſchem Temperament, zum Vorſchein kommen; er muß den Eindruck auf die Seele machen, den eine in ſchönen Bewegungen ſich ringelnde Schlange hervorbringt, welcher ſich jedoch da bis zum Entſetzen ſteigert, wo das Thierweſen gereizt aus den ſchönen Formen in der urſprünglichen Gemüthshäßlichkeit hervorſpringt.

Wir ſehen Fauſt am Oſterabend wieder in ſeinem Studirzimmer. Die wilden Triebe haben ſich erſchöpft. Die Vernunft fängt in ihm wieder an zu ſprechen, die Hoffnung wieder an zu blühen — er ſehnt ſich nach des Lebens Bächen, ach, nach des Lebens Quelle hin. Doch nur auf kurze Zeit!

»Aber, ach! ſchon fühl' ich bei dem beſten Willen
Befriedigung nicht mehr aus dem Buſen quillen.
Aber warum muß der Strom ſo bald verſiegen
Und wir wieder im Durſte liegen?«

Er ſucht dieſe Sehnſucht zu befriedigen im Leſen des neuen Teſtaments, er geht an die Exegeſe des Evangeliſten Johannes. Das gemeinſinnliche Pudelweſen knurrt dagegen an. Bald erkennt der Exeget, daß eine Teufelei hinter dem Pudel ſteckt. Er beſchwört ihn. Das antichriſtliche Element, die creatürliche, ſinnliche Verneinung des Spiritualismus, Fauſt's Doppelgänger — Mephiſtopheles — erſcheint.

Ein ſolches teufliſches Thier trägt jeder Menſch

in sich. Je mehr es von der Satzung gemißhandelt war, desto entschlossener macht es sich geltend. denn der Mensch ist einmal nicht allein Geist, sondern auch Thier. Soll das letztere dem ersteren dienen, so muß es eben vernünftig behandelt werden. Reiter und Roß sind ein Wesen, so lange der Reiter es in der Gewalt hat, — will er es mißhandeln, so sind es bald zwei Wesen. Das freigewordene Thierwesen will nur das Schrankenlose, — seinen Thierverstand gebraucht es nur, um alle und jede Schranke zu verspotten, und alles Höhere in seiner Gebundenheit zu verhöhnen, weil dieses nur in der Form erscheinen kann, mithin in der Begrenzung, welche es ja selbst übersprungen hat. Sein Princip ist daher die Verneinung, die Zerstörung und der Genuß darin. Weil aber das ganze natürliche und geistige Dasein sich im Conflicte von Gegensätzen bewegt, aus welchen sich von selbst das Leben emporsteigert, so verfällt dieser verneinende Geist wieder dem höheren Weltgesetze, welches aus der Zerstörung neues Leben entstehen läßt, so daß mit

Gram und Befangenheit Mephiſtopheles geſtehen muß, er ſei:

— — »ein Theil von jener Kraft,
Die ſtets das Böſe will und ſtets das Gute ſchafft.«

Fauſt verſteht dieſe Antwort nicht, das iſt Mephiſtopheles genug, um ſich gleich wieder in ſeinem Elemente geltend zu machen:

»Ich bin der Geiſt, der ſtets verneint!
Und das mit Recht; denn Alles, was entſteht,
Iſt werth, daß es zu Grunde geht.«

Weil das Geſetz- und Schrankenloſe das Chaos ſelbſt iſt, ſo erklärt er ſich für einen Theil davon. Fauſt ſetzt ihm die Vernunft entgegen, — aber dieſe mangelt ja dem Sohne des Chaos, — er hat nur eben den gemeinen Verſtand bis zur Kraft der Zerſtörung.

Mephiſtopheles ſucht ſich lieber davon zu machen. Wie beſchränkt aber die verneinende Unvernunft iſt, zeigt ſich gleich, indem Mephiſtopheles vor dem Pentagramma bei der Thürſchwelle, in welchem ſich die formale Vernunft der Mathematik

ausspricht, zurückweichen muß und nicht eher hinauskann, bis die Geister der sinnlichen Natur Faust in Schlaf gelullt und die herbeigelockte Ratte das Pentagramma zernagt hat. Die Beschwörung derselben muß sich als eine Parodie zu der des Pudels vorher darstellen — in Verhöhnung der dabei von Faust zum Besten gegebenen Manier.

Nun kann Mephistopheles entwischen. Faust erwacht und wähnt geträumt zu haben, — so ist es auch — er hatte sich nur dualistisch mit dem chaotischen Element seines eigenen Selbsts unterhalten, welches nur uns, den Zuschauern, sich persönlich und äußerlich dargestellt hat, denn Mephistopheles ist einmal und immer die Nachtseite der menschlichen, und hier im Besondern die der Faustischen Natur.

Während Faust schlafend zurückbleibt, wiederholt sich ein Satz der einlullenden Musik, so daß der Darsteller des Mephistopheles Zeit zur Umkleidung gewinnt. Er mag unter der Robe des Scholasticus bereits das Cavaliercostüm tragen,

damit er bald mit der neuen Maske fertig iſt. Daſſelbe gilt ſpäter von dem Darſteller Fauſt's.

So verſteht es ſich von ſelbſt, daß Mephiſtopheles wieder ungerufen bei Fauſt ſich einfindet, als der aufgeſchmückte Geiſt der Sinnlichkeit, gewiſſermaßen als verzerrtes Spiegelbild von der Figur, welche bald darauf Fauſt ſelbſt macht. Wie denn Mephiſtopheles auch den Rath giebt, welchen Fauſt auch befolgt:

»Im rothen, goldverbrämten Kleide,
Das Mäntelchen von ſtarrer Seide,
Die Hahnenfeder auf dem Hut,
Mit einem langen ſpitzen Degen,
Und rathe dir nun kurz und gut,
Dergleichen gleichfalls anzulegen.«

Es muß hier Fauſt's Doppelgänger der Vorläufer der ſpätern Erſcheinung deſſelben ſein. Wir dürfen uns von der Tradition der Darſtellung der beiden Charaktere bei anderen Bühnen nicht verführen laſſen, hier wo mitten aus dem Geiſte des Gedichtes die Darſtellung, wenn auch in neuer Form, verſucht werden ſoll.

Das teufliſche Element des Mephiſtopheles liegt mehr in dem, was er ſpricht, als in einer ſcheuslichen Erſcheinung. Je geformter dieſe iſt, wie bei der Schlange, dem Tiger, deſto wahrer, deſto gefährlicher iſt ſie. Mephiſtopheles erſcheine daher als Hofcavalier — fein, boshaft und immer humoriſtiſch, keck aufgeräumt; denn der Humor räumt eben in der Welt auf. Wie kommt aber Mephiſtopheles zum Humor? —

Vor der Antwort eine andere Frage: was iſt Humor? — Dasjenige, was feucht und flüſſig iſt, wie Luft oder Waſſer — iſt Humor im eigentlichen Wortſinn; die Gemüthsart des Menſchen, welche gelaunt iſt, alles Gegenſtändliche in ſeiner Idee zum willkürlichen Verbrauche flüſſig zu machen und in Nichts zu verflüchtigen, um in dieſer ſubjectiven Thätigkeit das eigene Ich und ſeine phantaſtiſche Allmacht, der Welt der Gegenſtände gegenüber, zu genießen, nennt man aber auch Humor. Es iſt eine Taſchenſpielerei der Phantaſie im Dienſte der Gemüthswillkür. Da dies aber immer ein negatives Vergnügen bleibt, ſo erklärt ſich das unheimliche Gefühl,

welches damit verbunden ist, mag es nun in süßer Melancholie, oder in Selbstironie, oder sonst mit einem der tausend Mittel, welche der Humor für sich gebraucht, sich darstellen. Der Humor tritt auch erst dann in der Literatur ein, wo die festen Lebensformen einer Weltperiode flüssig werden, — wie alte metallene Geschirre in dem Schmelzofen des Bildergießers, um in neue Formen umgegossen zu werden.

Um ein Beispiel der humoristischen Operation aus unserem Gedichte selbst zu geben, verwandelt der Humor des Mephistopheles den Tisch in Auerbach's Keller in ein Weinfaß ganz anschaulich, denn wenn Holz, wie die Rebe ist, weiche Früchte, Weintrauben bringen kann, ja sogar der Ziegenbock aus Fleisch und Blut harte Hörner, warum nicht umgekehrt der feste Tisch die Flüssigkeit des Weins? Und warum können die Nasen der Weintrinker nicht rothe Weintrauben werden? — So beruht der Humor in der Laune der Willkür des übermüthigen Subjects; — und Mephistopheles ist dieses immer; er ist in der That ein lustiger Teufel bei aller seiner Gefährlichkeit. Denn

er ist ja die Lust an der Verneinung des Daseins selbst. Je frischer und genialer der Darsteller dabei zu Werke geht, desto besser wird er diesen Charakter zur Erscheinung bringen.

So sieht jetzt Faust sein anderes Ich vor sich stehen — das Spiegelbild von dem, was er selbst sein möchte — ein fertiger Weltmann. Faust sehnt sich nach dem realen Leben und dem schnellen Tode auf dem Schlachtfelde, oder nach durchrastem Tanze in eines Mädchens Armen. Nur ein Rest von kindlichem Gefühle hat ihn ja in der Osternacht vom Gifttode abgehalten. Es galt einer Illusion, und so verflucht er eine jede: Ruhm, Weltehre, Besitz, Glaube, Liebe und Hoffnung und vor allen die Geduld! so liegt die Welt des Uebersinnlichen und Idealen vor seinen Füßen zertrümmert, die reale, sinnliche in Mephistopheles bietet sich ihm an: —

»Ich will mich hier zu deinem Dienst verbinden,
Auf deinen Wink nicht rasten und nicht ruh'n,
Wenn wir uns drüben wiederfinden,
So sollst du mir das Gleiche thun.«

Das »wenn« iſt halb das »wenn« der Bedingung, halb das »wenn« der Ungewißheit. Denn das Drüben hat Fauſt aufgegeben:

»Aus dieſer Erde quillen meine Freuden,
Und dieſe Sonne ſcheine meinen Leiden;
Kann ich mich erſt von ihnen ſcheiden,
Dann mag was will und kann geſcheh'n.«

Und ſo machen ſie mit einander das Pactum:

»Werd' ich zum Augenblicke ſagen:
Verweile doch, du biſt ſo ſchön,
Dann magſt du mich in Feſſeln ſchlagen,
Dann will ich gern zu Grunde geh'n.«

Und ſo verſchreibt ſich Fauſt mit ſeinem Blute dem Teufel; denn das Blut iſt ja eben im chriſtlichen Sinne immer des Teufels! Und nun breitet Mephiſtopheles das reiche Leben vor ihm aus:

»Ich ſag' es dir, ein Kerl, der ſpeculirt,
Iſt wie ein Thier, auf dürrer Heide
Von einem böſen Geiſt im Kreis herumgeführt,
Und ringsumher liegt ſchöne grüne Weide.«

Doch ſchon naht ſich Einer, welcher der Wiſſen-

ſchaft zugedrängt worden iſt — der Schüler. Er mag derſelbe ſein, den wir als angehenden Wildfang als »erſten Schüler« am Oſtermorgen den Dienſtmädchen hinterher geſehen haben, nur daß er dort ausgelaſſen einherſchlenderte, hier aber vor dem Profeſſor blöde und linkiſch höflich erſcheint.

Fauſt will ihn nicht ſehen, Mephiſtopheles als deſſen Alterego die Rolle des Profeſſors übernehmen. Fauſt, welcher ihm Rock und Mütze zurückläßt, entfernt ſich. Mephiſtopheles muß nun möglichſt die Maske des Abgegangenen herzuſtellen ſuchen. Mephiſtopheles wird ſich alſo gerade ſo und an die Stelle ſetzen, wo und wie wir Fauſt zu Anfang des Stücks geſehen haben. Die Scene, welche jetzt zwiſchen dem Schüler und Mephiſtopheles beginnt, iſt für den Darſteller am ſchwierigſten. Die ganze Scala der humoriſtiſchen Verhöhnung der Wiſſenſchaften, des Studirens, mit einem Worte des geiſtigen Lebens muß ihm hier in allen ihren Nüancen zu Gebote ſtehen. Sie beginnt füglich wie ein Pendant zu der erſten

Scene zwiſchen Fauſt und Wagner, in einer Nachäffung der Fauſt'ſchen Art und Weiſe, jedoch in carrikirt trockenem Profeſſorenton. Der Schüler beichtet naiv ſeine innere Abneigung vor der kopfzerbrechenden Arbeit in der Wiſſenſchaft, welche ihm bevorſteht. Es iſt die junge ſinnliche Natur, welche vor der Entſinnlichung zurückbebt, wie ein Lamm vor der Schlachtbank. Mephiſtopheles macht ſchalkhaft ihm Muth zur Wiſſenſchaft, indem er ſie mit ſinnlichen Bildern ausſchmückt:

»So wird's euch an der Weisheit Brüſten
Mit jedem Tage mehr gelüſten.«

Darauf geht denn auch ſofort der Schüler ſinnlich ein:

»An ihrem Hals will ich mit Freuden hangen ꝛc.«

Der Schüler will nicht nur die Wiſſenſchaft, ſondern auch die Natur erfaſſen.

Mephiſtopheles weiß nun, wie er mit ihm daran iſt; hohnlächelnd fällt er ſchnell ein:

»Da ſeid ihr auf der rechten Spur —«

er drängt jedoch ſchnell den Teufel, der hier ein

Ohr vorgereckt hat, zurück und ſtimmt gleich wieder den Profeſſorenton an:

»Doch müßt ihr euch nicht zerſtreuen laſſen.« Der Schüler möchte gern ein wenig Freiheit und Zeitvertreib an ſchönen Sommerfeiertagen mit einhandeln. Mephiſtopheles giebt ihm Ausſicht, daß Ordnung Zeit gewinnen lehre, und nun kommt er auf das Collegium logicum mit der kaum verſteckten Verhöhnung deſſelben, ohne daß der blöde Schüler merken darf, wie er zum Beſten gehabt wird.

»Mir wird von alledem ſo dumm,
Als ging mir ein Mühlrad im Kopf herum.«

Mephiſtopheles geht nun der Metaphyſik zu Leibe mit dem genialen Spott:

»Da ſeht, daß ihr tiefſinnig faßt,
Was in des Menſchen Hirn nicht paßt« —

nämlich das Ueberſinnliche zu begreifen, — wofür das Wort »Transſcendenz« erfunden iſt. — Nun geht es an die Jurisprudenz, dann an die Theologie — um zuletzt bei der Medicin die ganze humoriſtiſche Teufelei los zu laſſen. Hier plätſchert

Mephiſtopheles wie ein Fiſch im friſchen Waſſer, — die Sinnlichkeit ſtellt ſich verführeriſch in dem Gewande der praktiſchen Wiſſenſchaft dar. Der Schüler, welcher ja am liebſten Natur ſtudiren möchte, findet ſich hier bald zurecht.

Es folgt die Scene mit dem Stammbuchſchreiben. Der Schüler lieſt die Worte »eritis sicut deus etc.«, macht das Buch zu, und empfiehlt ſich äußerſt reſpectvoll. Mephiſtopheles hat dem allen höhniſch lächelnd zugeſehen — nach deſſen Abgange richtet er ſich in die Höhe und ſpricht ihm hinterdrein:

»Folg' nur dem Spruch ꝛc.«

Jetzt tritt Fauſt ein — nach Mephiſtopheles Rath gekleidet wie dieſer ſelbſt, nur mit dem Unterſchiede, daß die Farben und der Schnitt der Kleider bei Mephiſtopheles extravaganter ſind.

So z. B.

Mephiſtopheles:		Fauſt:
Hut, ſpitz mit Hahnenfeder,	}	weniger ſpitz mit Reiherfeder,

Bart Haupthaar	braunroth	ſchwarzbraun
Mantel	ſchwarzſeiden	ſchwarzſammet
Beinkleider Weſte	orange	carmoiſin.

Wenn Mephiſtopheles eine gemäßigte Caricatur des Fauſt's äußerlich darſtellt, ſo wird er am angemeſſenſten erſcheinen. Sollte obige Farbenſchattirung nicht beliebt werden, ſo doch eine ähnliche.

Da nun Mephiſtopheles hier den Mantel des Profeſſors umhat, ſo wiederholt ſich das Bild eben in ſeiner Kehrſeite: — Mephiſtopheles ſteht in der Geſtalt Fauſt's da — und Fauſt — kommt als Mephiſtopheles herein — in veredelter Geſtalt. — Während Fauſt aus dem Hintergrunde vorkommt, hat Mephiſtopheles ſeinen Hut aufgeſetzt; wenn ihm Fauſt mit der Frage gegenüber tritt: Wohin ſoll es nun gehen? — läßt er den Mantel auseinander fallen, daß ſeine Geſtalt erſcheint, indem er mit dem Finger ſchnippt:

„Wohin es dir gefällt!“

und zum Schluſſe der Scene den Mantel mit um Fauſt ſchlägt, indem beide davon eilen.

Wenn ich hier die Umkleidung Fauſt's annehme, ſo vermittelt ſich der Sprung, welcher außerdem vom gelehrten Fauſt zum Weltmanne bei der beliebten Acteintheilung ſonſt entſteht — durch die ſchnelle Befolgung des Raths des Mephiſtopheles: ſich ſo, wie er ſelbſt iſt, gleichfalls zu kleiden. — Nun müßte freilich, — was ich verantworten will — Fauſt's Betheuerung bei ſeinem langen Bart hinwegfallen, — welcher gleich anfangs nicht zu wörtlich zu nehmen iſt. —

Soll das Umkleiden hier in den Zwiſchenact verlegt werden, — ſo fällt das Trauerſpiel, wie gewöhnlich — in zwei ganz verſchiedene Stücke auseinander. — Wir müſſen dies vermeiden! Der Einwurf: daß ſich Fauſt erſt nach dem Trunk in der Hexenküche verjüngen ſoll, iſt nicht der Rede werth. Er braucht nur bis dorthin blaß im Geſicht zu ſein, aber darnach lebhaft aufgeſchminkt zu erſcheinen.

Faust und Mephistopheles haben nun ihren ersten Ausflug in die Welt gemacht. Wir treffen sie wieder in Auerbach's Keller in Leipzig. Die Kneipseligkeit der Studenten muß brillant zur Erscheinung kommen; damit Mephistopheles Gelegenheit hat, mit seinem teuflischen Humor hineinzublitzen.

Die Verhöhnung des versoffenen Freiheitspathos in der alten Studentenwelt, welches nur noch jetzt in den Zweckessen nachklingt, muß sehr hervorgehoben werden, weil der Dichter darauf ausgeht, es in seiner ganzen Nichtigkeit zu zeigen. Die Darsteller dieser Rollen haben sich zu hüten, daß sie nicht zu roh werden. Daß Studenten guter Leute Kinder sind, muß nicht vergessen werden. Siebel, der Dicke, ist Stammgast in Auerbach's Keller, er fühlt sich hier ganz zu Hause. Er mag allein in einem Armstuhle sitzen.

Brander sei ein angehender Aristokrat, fein und geschniegelt! Frosch ist Plebejer, er mag kurz und dick und grasgrün gekleidet sein. Altmayer trägt eine rothe Jacobinermütze; er ist ein

alter, blaſirter romantiſcher Demagog und Theolog, der hier einen neuen Beweis für die Statthaftigkeit des Wunderglaubens ſammelt. Da vier an einem Tiſche keine hübſche Gruppe bilden, ſo mag gleich der fünfte Stuhl, auf den Froſch ſeine Beine zuerſt gelegt hat, für Mephiſtopheles am Tiſche ſtehen.

Nachdem die Freiheitshelden in Auerbach's Keller in ächt deutſcher Weiſe daran geweſen ſind, ſich einander ſelbſt die Naſen abzuſchneiden, und nun ihren Rauſch bis zum Katzenjammer ausſchlafen mögen, begleiten wir Fauſt und Mephiſtopheles in die

Hexenküche,

wo Fauſt den Verjüngungstrank erhalten ſoll. Wie Mephiſtopheles die Thiere erblickt, fühlt er ſich als König unter den Seinen; die Thiere dagegen hüpfen huldigend und Reverenzen machend um ihn herum, er ſelbſt kraut mit Behagen ihnen die Köpfe rechts und links neben ſich:

»Nein, ein Discours wie dieſer da,
Iſt gerade der, den ich am liebſten führe!«

Und ſo muß es wie Liebkoſung klingen:

»So ſagt mir doch, verfluchte Puppen,
Was quirlt ihr in dem Brei herum?«

So geht es fort, bis der Kater den Mephiſtopheles in den Seſſel drängt, wo er mit dem Wedel ſich königlich gehabt.

Nun erblickt Fauſt im Spiegel die Blüthe der Sinnlichkeit — das ſchöne Weib! — Er iſt verzückt. Mephiſtopheles lauſcht mit Wohlbehagen ſeiner Rede, welche noch fortklingt in den Worten, trotz des Spottes darin:

»Natürlich wenn ein Gott ſich erſt ſechs Tage plagt,
Und ſelbſt am Ende: bravo! ſagt —
Da muß es was Geſcheites werden.«

Mephiſtopheles winkt den Thieren mit dem Wedel, ſie ſtellen ſich mit Kratzfüßen rechts und links bei ſeinem Stuhle, ſo daß die Worte:

»Hier ſitz' ich wie der König ꝛc.«

von ſelbſt verſtändlich werden — mehr im behaglichen Ernſt, als im Scherz. Jetzt kommt die Hexe, welche erſt gegen die heulenden Thiere,

dann gegen Fauſt und Mephiſtopheles loszieht, und den letzteren Feuerpein anthun will. Hier erhebt ſich Mephiſtopheles in dämoniſcher Wildheit, groß und furchtbar in den Worten:

„Erkennſt du mich! ꝛc.“

Wobei die Hexe zitternd ſich mit dem Geſichte auf die Erde wirft, ihm die Füße küſſend; nach den Worten:

„Soll ich mich etwa ſelber nennen?“

erhebt ſie ſich und drängt ſich an ihn mit der Frage:

„Wo ſind denn eure beiden Raben?“

Worauf Mephiſtopheles wieder in ſeinen Humor verfällt, in dem er fortfährt auch bei der Beſchwörung der Hexe, welche er mit ſeinen Worten durchblitzt; — ſelbſt der Unſinn der Zauberformel iſt ihm noch zu formell, er muß ſpottend dagegen an mit Seitenhieben auf das Ceremonielle des chriſtlichen Cultus, wovon dieſer Hexencultus ein Zerrbild iſt, wie der Trank der Sinnlichkeit, welchen die Hexe kredenzt und Fauſt trinkt, eine Art hölliſchen Sacramentes, — das Myſterium des

Teufelsſabbaths iſt, — ein Trank, der nicht den Geiſt entſündigt, ſondern das Blut zur ſündigſten Sinnlichkeit empört, wie Mephiſtopheles' Worte andeuten:

»Komm nur geſchwind und laß dich führen,
Du mußt nothwendig tranſpiriren ꝛc.«

und in den Worten, mit welchen er abgeht:

»Du ſiehſt, mit dieſem Trank im Leibe,
Bald Helenen in jedem Weibe!«

In der folgenden Scene blüht die Blume der noch gottreinen Sinnlichkeit in ungeprüfter Unſchuld — Margarethe auf. Sie kommt aus der Kirche von der Beichte, wo ſie nichts zu beichten hatte. Sie iſt noch das reine weibliche Weſen vor dem Sündenfall. Sie genügt ſich ſelbſt, wie ſie einmal iſt — als das ſich ſeiner ſelbſt noch nicht bewußte weibliche Weſen.

Es iſt Kirchenausgang. Kirchgänger gehen über die Scene, endlich kommt noch Margarethe; Fauſt folgt ihr nach, mit einem weiteren Schritt

ſteht er jetzt an ihrer Seite, und trägt ihr zart und galant ſeinen Arm an. Margarethe lehnt mit aller Sicherheit die Anrede und das Anerbieten Fauſt's ab.

»Bin weder Fräulein, weder ſchön« —

und eben, weil ſie ſich ſo ſicher iſt, ſpricht ſie dieſe Worte kurz und ſicher — und, weil ein Mädchen in dieſer noch in ſich gewickelten Natur jede Annäherung wie eine Sinnpflanze ſcheuet, — ſpricht ſie den Nachſatz ſchnippiſch hin, indem ſie das Wort »ungeleitet« betont.

Fauſt iſt Sinnenmenſch geworden; — er ſpricht ſchneller, glühender, ſeine Bewegungen ſind elaſtiſcher und freier; — erſchien er in den vorhergehenden Scenen bleich und zweifelnd, ſo iſt er jetzt blühend und keck.

Die Worte:

»Beim Himmel, dieſes Kind iſt ſchön ꝛc.«

hat er Gretchen — ihr nachſtarrend wie aus innerem Jauchzen hervorgeſprochen; Mephiſtopheles iſt ihm nachgeſchlichen, ſo daß dieſer plötzlich, wenn er ſich umdreht, vor ihm ſteht

»Hör, du mußt mir die Dirne ſchaffen.«

Wir belauſchen Margarethe gar bald in ihrem Zimmer. Der Bettvorhang wie die Teppiche, welche über den Tiſch gebreitet ſind, müſſen weiß ſein, Blumen in Gläſern ſtehen darauf, am Fenſter hängt ein Kanarienvogel, an der Hinterwand ein buntes Marienbild — mit einem Weihwaſſerkeſſelchen. Margarethe kommt herein. Fauſt's Erſcheinung und kecke Anrede iſt nicht ohne Eindruck geblieben; die Neugierde, die alte Schlange vom Paradieſe, regt ſich in ihr:

»Ich gäb' was drum, wenn ich nur wüßt',
Wer heut der Herr geweſen iſt!«

Ihre Monologe ſind noch kurz; ſie hat noch wenig mit ihren Gedanken zu thun. Sie geht ab, und Fauſt und Mephiſtopheles treten in das Zimmer. Fauſt ſoll in ihrem Dunſtkreis ſatt ſich weiden. Mephiſtopheles wähnt ihn ſinnlich für Margarethe zu entflammen und die Begierde nach ihrem Beſitze durch allmälige Annäherung an ſie zu ſteigern, Fauſt jedoch beginnt hier in Margarethens Zauberreich die wahre Liebe für ſie zu fühlen, dieſes

räthſelhafte Etwas, in welchem die Seele geiſtig und ſinnlich zugleich ſich erſchließt. So erklären ſich Fauſt's Worte:

»Umgiebt mich hier ein Zauberduft?
Mich drang's ſo gerade zu genießen,
Und fühle mich in Liebestraum zerfließen!
Sind wir ein Spiel von jedem Druck der Luft?«

u. ſ. w.

und dann:

»fort! fort! Ich kehre nimmermehr!«

Und ſo deutet ſich hier das große Geheimniß an, daß der ganze, d. h. der ſinnlich-geiſtige Menſch nur in der Liebe erlöst werde. Zu dieſer Erlöſung muß der Geiſt der Sinnlichkeit, Mephiſtopheles, gegen ſeine Abſicht mitwirken, weil er nicht begreifen kann, daß er, wie er ſich auch ſtellen mag, dienſtbar bleiben wird. Es wird Mephiſtopheles unheimlich zu Muthe; ſo erklären ſich die Worte:

»Ich kratz' den Kopf, reib an den Händen, —
Nun fort! geſchwind! —
Um euch das ſüße junge Kind

Nach Herzens Wunsch und Will' zu wenden;
Und ihr seht drein,
Als solltet ihr in den Hörsaal hinein,
Als ständen grau leibhaftig vor euch da
Physik und Metaphysika!
Nur fort!«

Mephistopheles hat vorher das Juwelenkästchen in den Schrank zum Geschenk für Margarethe gestellt. Wie Beide fort sind, kommt Margarethe mit einer Lampe zurück. Sie findet es so schwül und dumpfig im Zimmer — vielleicht zugleich in sich selbst.

»Es wird mir so, ich weiß nicht wie —
Ich wollt', die Mutter käm' nach Haus.
Mir läuft ein Schauer über'n ganzen Leib —
Bin doch ein thöricht furchtsam Weib.«

Die Schlußreime sind von psychologischer Bedeutung. Das süße Gift der Liebe wirkt allmälig immer weiter, es ist, als hätte eine vergiftete Pfeilspitze ihr Herz geritzt. — Sie singt, während sie in andeutender Pantomime, z. B. mit Ablegung einiger Bänder und Nadeln, an das

Umkleiden vor dem kleinen Spiegel geht — das Lied vom König in Thule, dem treu bis an das Grab, sterbend seine Buhle einen goldenen Becher gab. Nun findet sie das Juwelenkästchen; sie hält es für ein Pfand, welches bei ihrer Mutter versetzt worden. Sie putzt sich mit dem Geschmeide, und nun lockt diese Gelegenheit die Eitelkeit des Weibes und den Neid der Armen gegen die Reichen in ihr hervor. — In so kurzer Zeit entwickelt sich aus dem menschlichen Gemüthe — das Heer der Leidenschaften! — bis zur höchsten — der Liebe, in deren Flammen Gretchen wie ein Phönix sich verbrennen soll, um sich fast vor unseren Augen zu verklären.

Aber dieser Schmuck, welcher Gretchen für Faust gewinnen sollte, hatte ein anderes Schicksal. Wir erfahren in der nächsten Scene, welche zwischen Faust und Mephistopheles auf derselben Straße spielt, wo Faust Margarethen vorher sein Geleit angetragen hat, daß ihre Mutter den Schmuck einem Pfaffen für die Kirche geschenkt habe. Mephistopheles ist außer sich; denn überall,

wo seine Wunde berührt wird: mit aller Mühe nicht seiner Absicht, sondern nur einer fremden Idee dienen zu müssen — hier aber dem kirchlichen Christenthume, — fühlt er sich in seiner tiefsten Ohnmacht; er wüthet gegen die Gitter des Gefängnisses, in welchem er dennoch eingeschlossen ist. Darum dreht sich hier das Spiel um; der Spötter wird verspottet — und von Faust, welcher ihm befiehlt, ein anderes Geschmeide herbeizuschaffen.

Wie Faust einen Gegensatz in Mephistopheles, so hat nun auch Margarethe, mit der Fähigkeit zur Liebe, welche die Schlacken des Egoismus und der Gemeinheit und die endliche Person selbst verzehrt, in Marthe erhalten, deren Liebe zu ihrem Manne nur ein gesteigerter schlechter Egoismus war, sie ist daher nicht besser und nicht schlechter, als jedes andere weibliche Thier. Sie ist Gretchens Nachbarin. Wir blicken in ihr Zimmer und belauschen sie in ihrem Selbstgespräche, in welchem sie klagt, daß ihr Mann in die weite Welt gegangen, und daß er vielleicht gar todt ist.

— »O Pein! —
Hätt' ich nur einen Todtenſchein!«

Marthe darf kein altes, häßliches Weib ſein. Die Rolle iſt von der Schauſpielerin zu geben, welche die Oberförſterin in den Jägern von Iffland darſtellt. Eine gewiſſe äußerliche Hübſchheit verträgt ſich am beſten mit der Gemeinheit des Gemüthes. Sie erſcheine ſpäter in der Gartenſcene als eine alternde Coquette, welche jedoch immer noch im Stande iſt, einen Hageſtolz zu feſſeln.

Valentin's Schimpfreden in der Sterbeſcene — ſind das was ſie ſind, ſie geben für die Darſtellung dieſer Figur keinen Anhalt. Und zu dieſer Marthe kommt Margarethe, welche gleich in ihrem Schrein ein anderes Schmuckkäſtchen gefunden, diesmal aber ihrer Mutter es verſchwiegen hat. Marthe räth, den Schmuck nur bei ihr anzulegen:

»Und dann giebt's einen Anlaß, giebt's ein Feſt,
Wo man's ſo nach und nach den Leuten ſehen läßt.«

So giebt Margarethe dem Mephiſtopheles Gelegenheit, in den Kreis ihres Gemüthes heranzutreten. Er kommt zu Marthe unter dem Vorwand, daß er Nachricht von ihrem todten Manne bringe:

»Ihr Mann iſt todt — und läßt ſie grüßen.«

So iſt er immer der Geiſt des Widerſpruches! Er läßt geſchickt Marthe allmälig in ihrer ganzen nichtigen Gemeinheit, in der Blüthe des höchſten thieriſchen Egoismus erſcheinen. Aber auch Margarethe muß aufgelockert werden:

»Ihr wäret werth, gleich in die Eh' zu
treten ꝛc.«

Margarethe.

»Ach nein, das geht jetzt noch nicht an.«

Mephiſtopheles.

»Iſt's nicht ein Mann, ſei's derweil' ein
Galan!«

Als er ſpäter an Marthe die Worte gerichtet:

»Ich ſchwör' euch zu, mit dem Beding
Wechſelt' ich ſelbſt mit euch den Ring!«

iſt er bei dieſer gleich am Ziele:

»Die hielte wohl den Teufel ſelbſt beim Wort.«

So erhält Margarethens Unſchuld die dunkle Folie, wenn ſie auf die Frage Mephiſtopheles':

»Wie ſteht es denn mit ihrem Herzen?«

antwortet:

»Was meint der Herr damit?«

daß ſelbſt Mephiſtopheles für ſich ausrufen muß:

»Du gut's, unſchuldig's Kind!«

Mephiſtopheles will fort, Marthe gebraucht aber ein Todtenzeugniß des Wochenblättchens wegen, Mephiſtopheles weiß guten Rath: durch zweier Zeugen Mund wird allerwegs die Wahrheit kund; denn er braucht Gelegenheit, Fauſt herbeizuziehen:

»Habe noch gar einen feinen Geſellen,
Den will ich euch vor den Richter ſtellen.
Ich bring' ihn her.«

Und ſo kommt die Beſtellung zum Stelldichein in beſter Form zu Stande.

Marthe.

»Da hinter'm Haus in meinem Garten
Wollen wir den Herrn heut' Abend erwarten.«

So biegen ſich durch die Vermittelung des thieriſchen Elementes — des männlichen in Mephiſtopheles und des weiblichen in Marthe — die beiden Pole — Fauſt und Margarethe zu einander. Aber Fauſt muß erſt falſches Zeugniß über den Tod des Herrn Schwertlein ablegen. Mephiſtopheles will ihn dazu bereden:

»Iſt es das erſte Mal in eurem Leben,
Daß ihr falſch Zeugniß abgelegt?
Habt ihr von Gott und Welt und was ſich
d'rin bewegt u. ſ. w.«

Doch als er auch die Eide, welche er Gretchen ſchwören werde, in dieſe Kategorie hereinziehen will, da flammt ihm die Ewigkeit der Liebe in der Endlichkeit entgegen. Mephiſtopheles iſt verwirrt, — weil er dies Alles nicht begreift, darum kann er nur trotzig entgegnen:

»Ich hab' doch Recht!« —

Hier trägt Fauſt einen kurzen Triumph davon, welcher aber in freiwilliger Ergebung zur Niederlage wird:

»Denn du haſt Recht, vorzüglich weil ich muß.«

Es folgt die Gartenſcene, welche in den Parallelen

Mephiſtopheles und Marthe

und

Fauſt und Gretchen ſpielt.

Damit der Garten ein heimliches, trauliches Anſehen bekommt, ſchließt er ſich hinten mit einer Mauer ab, ein blühender Fliederbuſch darf dabei nicht fehlen. Hinter der Mauer: Proſpect auf baumreiche Gärten.

Erſter Vorübergang.

Margarethe ſtudirt am ABC der Liebe. Sie kann nicht begreifen und möchte doch gerne wiſſen, welches Intereſſe Fauſt an ihr hat; — denn ſie findet ſich ſelbſt doch ſo einfältig.

Zweiter Vorübergang.

Martha geht darauf aus, Mephiſtopheles zu feſſeln — ſie redet ihm in das Gewiſſen, ſich zu verheirathen.

»Und ſich, als Hageſtolz u. ſ. w.«

Mephiſtopheles

kehrt dagegen den Spott heraus:

»Mit Grauſen ſeh' ich das von Weitem.«

Dritter Vorübergang.

Fauſt und Margarethe.

Schon lebt Fauſt's Bild in ihrem Herzen. Ihre Seele beginnt ſich um die ſeine zu ranken. Sie zeigt die Furcht, daß er ſcheiden und ſie vergeſſen werde. Fauſt's Frage:

»Ihr ſeid wohl viel allein?«

motivirt ihre Antwort und die reizende naive Erzählung von ihrer Häuslichkeit und ihrer Familie. Sie hat einen Bruder — Valentin, der Soldat iſt, und ein Schweſterchen, welches ſie erzog, iſt geſtorben.

Wir ſehen in ihr reines Gemüth wie in einen klaren See.

Hier tritt Gretchens Gemüthseigenſchaft zum erſtenmal uns beſtimmter entgegen: in lebendigſter Phantaſie das dem Orte und der Zeit nach Ferne als beſtimmte Gegenwart aufzufaſſen. So iſt ſie das perſönlich gewordene Dichtergemüth

Göthe's selbst. In keiner seiner Figuren ist seine Muse so unmittelbar zur Erscheinung gekommen. Nur hieraus erklärt sich die Kerkerscene, in welcher Margarethe ebenso bei Sinnen ist, wie hier, nur daß dieselbe Gemüthseigenschaft zur heftigsten Thätigkeit aufgereizt ist.

Vierter Vorübergang.

Mephistopheles und Marthe.

Der Hagestolz will sich noch immer nicht bekehren. Marthe rückt ihm näher auf den Leib:

»Sagt g'rad' mein Herr, habt ihr noch nichts gefunden ꝛc.«

Mephistopheles will sie nicht verstehen; seine ausweichenden Reden sind so lustig, weil Marthe ihn wirklich in Verlegenheit setzt. Sie möchte mit Gewalt mit ihm den Segen der zweiten Ehe versuchen.

Fünfter Vorübergang.

Faust und Margarethe.

Faust ist nun schon der Vertraute Margarethens geworden; es folgen die Geständnisse.

Faust.

»Du kanntest mich, o kleiner Engel, wieder
Gleich, als ich in den Garten kam?«

Margarethe.

»Saht ihr es nicht? ich schlug die Augen nieder.«

Nun fragt Faust, ob sie die Frechheit, mit welcher er sie neulich bei der Heimkehr vom Dome angesprochen, verziehen hätte? Und da erfahren wir denn, was wir schon wissen —

»Ich wußte nicht, was sich
Zu euerm Vortheil hier zu regen gleich
begonnte,
Allein gewiß, ich war recht bös auf mich,
Daß ich auf euch nicht böser werden konnte.«

Und schon darf Faust sagen:

»Süß Liebchen!«

Nun kommt das Blätterzupfen von der Sternenblume — Er liebt mich — liebt mich nicht! Er liebt mich!

Und so ist der Moment da, wo die bis zum Aufspringen geschwellte Knospe der Liebe selig in sich schaudert bei Faust's Frage:

»Verſtehſt du, was das heißt? Er liebt dich!«

Margarethe:

»Mich überläuft's.«

Ihre Angſt vor dem überwältigenden Gefühle, welches ſie überſtürzt, drängt ſie zur Flucht mehr vor ſich ſelbſt, wäre dies möglich, als vor Fauſt, welcher ihr nun folgt.

Sechſter Vorübergang.

Auch Marthe zieht ſich zurück, nicht weil ſie beſiegt worden, ſondern weil ſie verzweifelt, beſiegt zu werden. Bei den Worten, welche ihr entſchlüpfen:

»Die Nacht bricht an.«

fällt Mephiſtopheles ein Stein von der Bruſt in den Worten:

»Ja und wir wollen fort.«

Marthe hüllt ſich in ihre Unſchuld, welche das Gerede der Nachbarn ſcheut. Sie gehen, um Fauſt und Gretchen zu ſuchen.

Wir blicken in ein Gartenhäuschen, welches wie ein Neſtchen in das Gebüſch eingebaut iſt,

darin und davor ſpielen die neckenden Vögelchen. Das eine — das Weibchen — ſteckt lauſchend darin, es iſt vor dem Männchen entflohen, welches es verfolgt und jetzt herein fliegt, es iſt Fauſt, welcher Margarethe küſſend umſchlingt, es iſt Margarethe, welche den Kuß erwiedert und hinſterbend ſeufzt:

»Beſter Mann! vom Herzen lieb' ich dich!«

Doch ſchon melden ſich vor der Thür die Repräſentanten der thieriſchen Seite der Liebe — Mephiſtopheles und Marthe. So verſtehen wir die Entgegnung Fauſt's:

»Ein Thier!«

Margarethe bleibt allein zurück in Bewunderung der Herrlichkeit des Mannes, wie er ihr in Fauſt erſchienen:

»Du lieber Gott! was ſo ein Mann
Nicht alles, alles denken kann;«

und im Gefühl ihrer Nichtigkeit:

»Beſchämt nur ſteh' ich vor ihm da
Und ſag' zu allen Sachen ja.
Bin doch ein arm unwiſſend Kind,
Begreife nicht, was er an mir find't.«

Doch auch Fauſt belauſchen wir in einem Monolog. Er hat ſich in die Wald- und Höhleneinſamkeit geflüchtet. Er zaudert und ſchaudert, Margarethe in ſeiner Leidenſchaft zu verderben. Er hat Alles, was die Natur ihm geben kann, aber er fühlt auch mit bitterem Schmerz, daß dem Menſchen nichts Vollkommenes zu Theil wird; er taumelt von Begierde zum Genuß, und im Genuß verſchmachtet er nach Begierde. In dieſem Punkte zeigt ſich, daß das Pactum, welches Fauſt mit Mephiſtopheles gemacht hat, von Mephiſtopheles nie erfüllt werden kann:

»Werd' ich zum Augenblicke ſagen:
Verweile doch, du biſt ſo ſchön,
Dann magſt Du mich in Feſſeln ſchlagen,
Dann will ich gern zu Grunde geh'n.«

Fauſt könnte nur dann ganz zum Thier werden und ſeine Seligkeit verlieren, wenn er wirklich Befriedigung in der Sinnlichkeit finden könnte. Er kann und wird daher leiblich zu Grunde gehen, aber nicht geiſtig. Mephiſtopheles, der Dä-

mon der Sinnlichkeit muß auch hier das Böse wollen und das Gute ſchaffen helfen.

Zur Zeit hat aber Mephiſtopheles den Sieg noch nicht aufgegeben. Er malt ihm das Liebesweh Gretchens vor und reizt ihn an, ſich ihr wieder zu nähern, um:

»Das arme affenjunge Blut
Für ſeine Liebe zu belohnen.«

Fauſt durchſchaut ihn, er nennt ihn

»Schlange! Schlange!«

Mephiſtopheles (vor ſich).

»Gelt! daß ich dich fange!«

Da Fauſt darauf ausging, die Leiden und Freuden des creatürlichen Lebens auf ſich zu nehmen, ſo muß er von ſelbſt die Bahn auslaufen, in welche er hineingerathen iſt:

»Was muß geſchehn, mag's gleich geſchehn!
Mag ihr Geſchick auf mich zuſammenſtürzen
Und ſie mit mir zu Grunde gehn.«

In Gretchen hat ſich unterdeſſen die Liebe zur ſchmerzlichen Sehnſucht nach dem Geliebten geſteigert:

»Meine Ruh iſt hin ꝛc.«

Das ſüße Gift der Liebe hat alle Faſern ihres Daſeins durchdrungen. Sie iſt liebeskrank.

Da ein ſolches zartes lyriſches Gedicht, wie dieſer Monolog am Spinnrocken iſt, keinen unruhigen Wechſel der Scene verträgt, ſo ſpielt dieſe am beſten weiter in dem bekannten Garten bei Marthe, der Nachbarin und Vertrauten Margarethens. Wenn der Waldproſpect vorher aufgezogen wird, ſieht man gleich auf dem Bänkchen vor der Laube Margarethe bei dem Spinnrädchen, das ſie bald wegſetzt, die Hände in den Schooß legt und ihre Gedanken laut werden läßt. Zu Ende des Monologs beugt ſich Mephiſtopheles über ſie herein, während Fauſt in einem Halbkreis herüber und im Vordergrund ihr gegenüber zu ſtehen kommt, ſo daß ſie vor Mephiſtopheles,

welcher ſich zurückzieht, aufgeſchreckt, ihrem Fauſt, den ſie zugleich erblickt, in die Arme fliegt. Es entſteht eine kurze Pauſe, dann hebt ſie ſchüchtern an:

»Verſprich mir, Heinrich!«

Sie mag im Augenblicke, wo ſie ihren Fauſt ſieht und ihm zueilt, ausrufen: »Heinrich! Heinrich!« Ich möchte nämlich dadurch einen beſtimmten Refrain mit am Schluß der Tragödie herſtellen.

Margarethe hat Bedenken wegen der Religion ihres Geliebten. Sie ahnet, daß es mit ſeinem Chriſtenthum nicht weit her iſt, und die Ehe, welche ja allein die Liebe heiligt, iſt auch ein Sacrament der alten chriſt-katholiſchen Kirche. Fauſt weiß nicht, wie er ſich hier aus der Klemme helfen ſoll, bis Margarethe zu weit geht und auch fragt: ob er an Gott glaube? Nun folgt das herrliche Glaubensbekenntniß eines Pantheiſten, und mit Recht erwiedert Margarethe:

»Steht aber doch immer ſchief darum;
Denn du haſt kein Chriſtenthum.«

Sie hält ihm nun die ſchlechte Geſellſchaft, einen Umgang mit Mephiſtopheles vor:

»Es hat mir in meinem Leben
So nichts einen Stich in's Herz gegeben,
Als des Menſchen widrig Geſicht.«

Und nun entwickeln ſich alle Schauer, welche das Reine vor dem Unreinen hat. So ſehen wir hier nicht mehr das Gretchen, welches nur demüthig anſtaunend vor dem Geiſte Fauſt's geſtanden hat. Sie ſucht ihn ſchon zu rectificiren. Sie iſt in ihrer eigenſten Seele ſein, und ſo will ſie auch, daß er ihr eigen ſei. Sie iſt vor Gott ſein Weib in der heiligſten Gewiſſensehe. Darum fällt es ihr auch gar nicht auf, daß Fauſt mit ihr allein zu ſein begehrt:

»Ich ließ dir gern — den Riegel offen,
Doch meine Mutter ſchläft nicht gut« —

Der Zwang, ihre Liebe geheim zu halten, leitet das Verbrechen ein. Fauſt übergiebt ihr einen Schlaftrunk für ihre Mutter. Sie ſoll nur drei Tropfen davon ihr in den Trank thun, — Margarethe merkt die Doſis nicht, und ihre Mutter iſt, wie wir ſpäter erfahren, nach dieſem Schlaftrunk nicht wieder aufgewacht. So ſcheidet ſie — das Weib von ihrem Manne.

»Seh' ich dich beſter Mann, nur an,
Weiß nicht, was mich nach deinem Willen treibt;
Ich habe ſchon ſo viel für dich gethan,
Daß mir zu thun faſt nichts mehr übrig bleibt.«

Mephiſtopheles tritt, nachdem ſie weg iſt, erboßt herbei, — der Antipode des reinen Weibes. Das fehlte ihm noch, daß es zwiſchen Fauſt und Gretchen zu einer wirklichen, in der Ehe geweiheten Liebe käme! Er iſt hier ganz des Teufels — die gereizt emporziſchende Schlange, die zähnefletſchende Hundenatur!

So verſtehen wir die Worte Fauſt's, welche er ihm zuruft:

»Du Spottgeburt von Dreck und Feuer!«

Die teufliſche Freude zuckt ihm zuletzt, wo er den Aerger überwunden hat, bei der Ausſicht auf die nächſte Nacht, in allen Gliedern. Er reibt ſich vergnügt die Hände und ſtößt zwiſchen den Zähnen hervor die ingrimmige Luſt in den Worten:

»Hab' ich doch meine Freude d'ran!«

Bald darnach ſehen wir Gretchen am Brunnen bei anderen Mädchen, welche über ein gefallenes Pantoffelgericht halten; Gretchen kann nicht mit richten, ſie fühlt ſich in dem Urtheile über die Andere ſelbſt verurtheilt.

Dieſe Brunnenſcene, welche zu niederländiſch und dabei ſtörend in den Gang der Geſchichte ſich hereinſchiebt, muß ausfallen. (Die Scene iſt dieſe: Straßenproſpect. Links von den Zuſchauern ein Eckhaus — Gretchens Wohnung. Statt der Thüre — iſt unter einem kleinen vorſpringenden Ziegeldach das Bild der Mater Doloroſa angebracht. Unten von den zwei Armen oben, worauf das Dächelchen unmittelbar ruht, ſpringen zwei andere parallel vor, auf deren Enden Säulchen ſtehen, welche dieſe oberen Arme tragen. Auf dieſen unteren vorſpringenden Tragarmen ſind hüben und drüben daraufſtehende Blumentöpfe gemalt, ſo kann auch die Lampe vor dem Bilde gemalt ſein, die Gläſer jedoch transparent, damit ſie dahinter durch ein Licht erhellt werden können. Ueber dem Heiligenbild oben iſt ein praktikabeles gothiſches Fenſter,

zu welchem Gretchen ſpäter herausrufen kann. Gegenüber iſt Marthens Haus auch mit einem praktikabelem Fenſter, durch welches heraus dieſe ſpäter Hilfe ruft. Margarethe kommt nach der Verwandlung der Scene um die Ecke ihres Hauſes herum und kniet betend vor dem Bilde nieder, nach deſſen Beendigung ſie wieder um die Ecke verſchwindet. Unter dieſem Bilde concentrirt ſich die Haupthandlung der Scene. Das Ständchen, was Mephiſtopheles hier bringt, wird dadurch zugleich eine Verhöhnung des Gebetes und des Heiligen. Unter dieſem Bilde fällt, den Kopf der Couliſſe zugekehrt, ſpäter Valentin, — wie ein Märtyrer vor der Schutzheiligen der Hausehre, während Gretchen knieend neben ihm ſeinen Fluch — gewiſſermaßen als Antwort auf ihr früheres Gebet vernimmt. Ehe Valentin noch ſtirbt, wird die Halbohnmächtige von den umſtehenden Frauen von ihm getrennt, welchen ſie in die Arme ſinkt. Wenn Valentin geendet, ſpringen die Männer zu, welche ihn gleich um die Ecke in das Haus tragen, umdrängt von den Bürgern, welche ihm folgen;

die Frauen führen Margarethe hinterdrein. So geht dieſe Scene raſch und maleriſch vor ſich.)

Die durch Fauſt und Gretchen verletzte bürgerliche Ordnung und die darin geſichert geweſene Familienehre der letzteren tritt in ihrem Bruder Valentin auf, um die Kataſtrophe durch ſeinen Opfertod noch mehr zu ſteigern. Er iſt ein friſcher Soldat, ſein einziger Stolz — war ſeine ſchöne Schweſter, mit welcher er vor allen Geſellen ſich etwas wußte, —

»Und nun! um's Haar ſich auszuraufen
Und an den Wänden hinauf zu laufen!
Mit Stichelreden, Naſenrümpfen
Soll jeder Schurke mich beſchimpfen!« —

So iſt Valentin der incarnirte Familienegoismus, welcher lediglich ſich in den Seinen liebt, und mithin im Unrecht iſt, welches er mit ſeinem Tode ſühnt. Er tritt auf, um in der großen Tragödie der Leidenſchaften die letzte Scene eines kleinen bürgerlichen Trauerſpiels zu ſpielen, wovon er der Held iſt.

Er lauert auf Fauſt, den Verführer ſeiner Schweſter, dieſer nahet mit Mephiſtopheles.

In Faust herrscht nun ganz die Nacht des Sinnenlebens; er wühlt sich hinein, — er ist wüst geworden, — ein Heide, aber kein hellenischer, — dem die Moiren Maaßhalten lehrten, — und ohne Maaß fällt die Natur in das Chaos zurück, wie auch zu Ende des Mittelalters die von der Satzung emancipirte Natur in der menschlichen Gesellschaft maaßlos in das Chaos zurücksank — welches im Wahn der Hexerei und der Hexenprocesse aufbrodelte.

Faust steht am Rande des Chaos, welches dort wie hier seinen Strudel in der Walpurgisnacht hatte, dieser Schierlingsblüthe der verruchtesten Sinnlichkeit.

Das dämonische Sinnenthier — Mephistopheles — geilt ihr entgegen. Faust aber heftet noch mitten in der Nacht seines Gemüthes den Blick an den Polarstern der Liebe:

»Nicht ein Geschmeide? Nicht ein Ring?
Meine liebe Buhle damit zu zieren.«

Worauf Mephistopheles vieldeutig und mit boshafter Anspielung auf Thränen antwortet:

»Ich ſah' dabei wohl ſo ein Ding
Als wie eine Art von Perlenſchnüren.«

Nun bringt Mephiſtopheles — der Dämon der Sinnlichkeit — Margarethen das Ständchen, er ſingt ein moraliſch Lied, um ſie gewiſſer zu bethören, — oder zur Verzweiflung zu bringen. Valentin tritt vor, es kommt zum Kampfe. Mephiſtopheles lähmt die Hand Valentin's, welcher von Fauſt's Degen fällt. Fauſt und Mephiſtopheles entfliehen. Es entſteht Lärm auf der Straße, die Nachbaren verſammeln ſich um den Verwundeten, dabei ſind Margarethe und Marthe; — Valentin verflucht ſeine Schweſter, welche zu ihm hingekniet iſt und hofft, aller ſeiner Sünden Vergebung zu finden, könnte er noch das kupplerische Weib, Marthe, züchtigen. Die tragiſche Verſöhnung iſt das Bewußtſein des ſterbenden Soldaten:

»Ich gehe durch den Todesſchlaf
Zu Gott ein als Soldat und brav.«

Die Scene verwandelt ſich in das Innere eines Doms.

Ein Säulengang quer über die Bühne, durch welchen man in das Innere des Doms blickt, läßt die nächstfolgende Scene wie in einer Vorhalle dazu vor sich gehen; Kirchengänger ziehen hinein. Man kann annehmen, daß die Kirche gefüllt ist, so daß noch Einige in der Vorhalle knieen. Diese ist dunkel; nur das Innere des Doms — der Hintergrund ist erleuchtet. Zuletzt, wenn schon der Gesang begonnen, kommt Margarethe, geführt von Marthe, herein. Diese kniet sich nahe dem Eingange zu nieder, Margarethe mehr einsam vorn. Der böse Geist steigt in einen grauen Schleier verhüllt hinter ihr aus einer Versenkung empor.

Amt, Orgel und Gesang: dies irae, dies illa etc. wecken das böse Gewissen Margarethens auf, welches sichtbar als ihr böser Geist hinter ihr steht. Das böse Gewissen ist die zum Bewußtsein gekommene Schuld in der Vergleichung des paradiesischen Zustandes der Seele vor derselben mit ihren gegenwärtigen Folgen, vor welchen alle Illusion schwindet und nur — Verzweiflung und Reue

übrig bleiben. So hier! — Das böſe Gewiſſen iſt der beginnende Neueact. Da es perſönlich uns vor die Augen geſtellt wird, — obſchon es Margarethe ſelbſt iſt, — ſo kann es nur als Margarethe, jedoch in dem Zuſtande der Reue, wie wir ſpäter im Gefängniß ſehen, ſichtbar werden, — es wird mithin eine weibliche Geſtalt in grauem Büßergewande, jedoch mit verhülltem Geſichte ſein. Das böſe Gewiſſen (böſe Geiſt) Margarethen's verräth uns hier zuerſt, daß ihre Mutter durch den Schlaftrunk, welchen ſie ihr beigebracht, zur langen Pein hinüberſchlief und daß Margarethe in den hoffnungsloſeſten Zuſtänden ſich befindet.

Aus ihren Worten ſpricht der unſäglichſte Jammer, die entſetzlichſte Verzweiflung.

Die Schlußſcene geſtaltet ſich ſo! —

Margarethe will, der Ohnmacht nahe, emporſpringen, zugleich verſinkt der böſe Geiſt; ſie aber fällt mit hinſterbenden Worten: »Nachbarin, euer Fläſchchen!« — nach Marthe zu nieder. Während der ganzen Scene ſind ſo Margarethe und der böſe

Geiſt den Zuſchauern die nächſten und ihnen zugekehrt geweſen.

Es folgt die Walpurgisnacht, welche die Grenzen der plaſtiſchen Darſtellung überſchreitet, der eigenſte Zuſammenhang derſelben mit dem Sinnendienſt im maaßloſen Gemüthe iſt oben angedeutet worden.

In wunderbarſter Folgerichtigkeit ſchließt ſich daran die barocke Mährchenphantaſie — »Oberon's und Titania's goldene Hochzeit« —, wie ſich denn auch, um ein Beiſpiel zu geben, an die wildpathologiſchen Tragödien Shakespeare's — ſeine Mährchendramen reihen, — oder aber, wie aus dem ſinnlichen Leben der Wiener Raymund's Zaubermährchen emporwuchſen.

Die menſchliche Natur, welche ſich maaßlos den ſinnlichen Leidenſchaften ergeben hat, empfindet den Gegenſchlag des beleidigten göttlichen Geiſtes — in der Verzweiflung. So Margarethe als die zartere, weibliche Natur, früher im Dom, hier am trüben Tage. Fauſt im freien Felde in der wildeſten Empörung gegen ſeine thieriſch-ſinnliche Natur, ſich ihm darſtellend in Mephiſtopheles, welcher ihm entgegentrotzt.

Mephiſtopheles' viehiſche Ruhe überwältigt den Verzweifelnden; denn die Ruhe an und für ſich behält dem Affecte gegenüber immer Recht!

Die nur mit beſonderer techniſcher Vorrichtung und vielleicht kaum gut darſtellbare Scene, wo Fauſt und Mephiſtopheles auf ſchwarzen Pferden am Rabenſtein vorüberbrauſen, überfliegen wir, — wir ahnen, daß wir in den Kreis treten, welchen Entſetzen und Grauen um den Kerker der Mutter- und Kindesmörderin ziehen. Sie läutert in der Verzweiflung und der Reue bis an die Grenze des Wahnſinns ihre Seele von den Schlacken der Sinnlichkeit.

Da ſtehen wir ſelbſt vor dem Kerker. Fauſt naht mit Schlüſſel und Lampe. Er iſt noch in der Sinnlichkeit, wenn auch in ſchaudernder befangen. Das Lied, in welchem Margarethe böſes Gewiſſen ſich kund giebt — iſt der Inhalt eines alten Volksmährchens, in welchem eine böſe Mutter ihr Kind umbringt, es kocht und ihren Mann eſſen läßt; des Kindes Schweſterchen ſammelt das Gebein, begräbt es unter einem Baume, daraus wird ein Vogel, welcher vor dem Hauſe auf einem Baume ſingt und als die böſe Mutter ſich naht, einen Mühlſtein herunterfallen läßt, der ſie erſchlägt.

Margarethe war die böſe Mutter, welche ihr Kind umgebracht hat; ſie hat es der Liebe oder vielmehr aus Schaam über den Fehltritt der Liebe, mithin auch dem Manne geopfert, ſie hat es ihm ſo gewiſſermaßen zu eſſen gegeben.

Ihre erregte Phantaſie hat ihr ermordetes Kind ebenſo, wie das Mährchen gethan, in einen Vogel verwandelt. Sie wähnt ihn ſingen zu hören. Die Worte des Liedes ſingt ſie aufhor-

chend nach, bis sie mit Grauen und Angst ruft:
»Fliege fort, fliege fort!«

Die Darstellerin muß ihr stöhnendes Gewissen in dem Liede anklingen lassen: Faust tritt ein; Margarethe wähnt, daß die Henkersknechte kommen, sie zum Blutgerüst zu führen. Das doppelte: »Weh! Weh!« ist ein Aufschrei der Creatur, welcher sich in Todesschauer auflöst in den Worten: »sie kommen!« und in schmerzlicher Resignation: »bitterer Tod!« — Ihre Sinne sind verrückt, d. h. von dem Außenleben hinweg und nur auf ihre inneren und äußeren Zustände hingeheftet, — wahnsinnig ist sie nicht; sie hat keine fixe Wahnidee, — Alles, was sie spricht, ist grauenvolle Wahrheit. So fleht sie den Mann, den sie für den Henker hält — und dieser Henker ist der von ihr verkannte Faust — um Erbarmen an, so entsetzt sie sich darüber, daß sie schon jetzt sterben soll, da es doch noch nicht Morgen ist. Die Darstellerin muß hier durchaus wahr spielen, d. h. das Flehen der Todesangst wiedergeben. Auch ihr Jammer, daß sie noch so jung sei, ist ein

wirklicher — eine herzinnige Klage —, ſie entſchuldigt wie jeder Verbrecher auch ihr Vergehen. Wie Fauſt ſie anfaßt, ſteigert ſich ihre Todesangſt in den Worten:

»Faſſe mich nicht ſo gewaltſam an ꝛc.«

Sie hat ja ihn, den Henker, der ihr ein ganz fremder Menſch iſt, nicht beleidigt.

In dieſer Todesangſt ſpiegelt die Phantaſie ihr vor, als ob ihr Kind, welches ſie die Nacht durch in der Einbildung geherzt hat und das nun weg iſt — leben müſſe, denn, daß es ein Waldvögelein geworden, iſt ja ein Mährchen, welches die Leute nur auf ſie deuten. Wie ſich jetzt Fauſt auf die Kniee wirft, ſieht ſie in ihm nur einen Menſchen, mit dem ſie beten kann in den Höllenqualen ihres Gewiſſens, welche ſich ihr äußerlich darſtellen als die Hölle unter den Dielen des Kerkers. Nur als Fauſt ſie bei ihrem Namen ruft, beginnt ſie, ſeine Gegenwart zu ahnen; ſie horcht auf, als ob ſie ihn, den Nahen, aus der Ferne höre. — Jetzt ſpringt ſie auf, die Ketten fallen, ihre Worte erklären ſich von ſelbſt. Auf

Fauſt's: »Ich bin's!« ſchlägt ihr: »Du biſt's!« ſchnell nach! — ſie iſt jedoch in ihm noch immer nicht ganz ſicher, darum die haſtige Bitte: »o ſag' es noch einmal!« Dann bricht ſie in den vollen Jubel der Errettung, der Freiheit im Wiederſehen aus. Sie iſt ganz in die glückliche Vergangenheit verſenkt, bei dem Anblick des Geliebten verſchwindet ihr alle Noth, alles Gräßliche der Gegenwart, nur er erfüllt ihre Seele. Aber der zur Flucht drängende Fauſt iſt nicht der glücklich liebende Fauſt mehr. Das macht ſie wieder in ſeiner Perſon zweifelhaft. — Nun dunkelt wieder die Nacht ihres Unglückes herauf — die Erinnerung an die gräßlichen Thaten, die geſchehen ſind, wird lebendig. Sie beginnt mit grauenvoll monotoner Stimme:

»Meine Mutter hab' ich umgebracht« —

ſie ſteigert ſich im Grauen:

»Mein Kind hab' ich ertränkt« —

Sie ſchaudert fragend vor der Schuld, welche um ſo ſchwerer wird, da das Kind ihr ja nicht allein, ſondern auch ihm geſchenkt geweſen. Aber

auch er trägt eine ſchwere Schuld, er iſt der Mörder ihres Bruders — dieſer Mord wird ihr ebenſo zur Gegenwart, ſie ſchreit auf:

»Ach Gott, was haſt du gethan!«

Er iſt ſo gut des Todes ſchuldig, wie ſie. Fauſt's Worte: »Du bringſt mich um!« machen es ihr deutlich, daß auch er dem Gericht und dem Tode verfallen iſt; aber er ſoll übrig bleiben und für die Gräber und ihr eigenes Begräbniß ſorgen. Von den Worten:

»Nein, du mußt übrig bleiben«

bis zum troſtloſen:

»Niemand wird ſonſt bei mir liegen«

iſt alles klarſinnige, ſchmerzliche gramvolle Bitte. Es iſt ihr letzter Wille. So iſt ſie auch bei klarem Sinne, wo ſie ſich des Glückes ihres Zuſammenſeins mit ihm erinnert; aber es iſt ihr jetzt, als müſſe ſie ſich zu ihm zwingen. Sie iſt die durch Entſetzen und Verzweiflung in der Reue gereinigte Seele, welche ſich ſchaudert vor dem Unreinen. — So klar iſt auch das Uebrige, — ſie will Fauſt nicht in das Freie folgen, vielmehr

ihr Vergehen durch den Tod sühnen, sie kann deshalb nicht mit. Darum ist es die herzinnerste Klage:

»O Heinrich, könnt' ich mit!«

weil sie ihrem Verhängnisse, wie sie es weiter schildert, nicht entgehen kann; denn selbst wenn sie mit bösem Gewissen in der Fremde betteln wollte, würde sie doch ergriffen werden. — Als aber Faust bei ihr zu bleiben verspricht, will sie eigentlich ihn fragen: kannst du das Geschehene ungeschehen machen? aber diese Frage gestaltet ihre Phantasie zu der gräßlichen Vision von dem letzten Augenblicke ihres ertrinkenden Kindes und ihrer am Schlaftrunk sterbenden Mutter.

Der Paroxismus erschöpft sich in ihrem Ruf: rette! rette! — In Schauern und zuckenden Seelenkrämpfen geht ihre Stimmung in monotones Grauen über:

»Wären wir nur den Berg verbei —«

und sinkt bis zur Mattigkeit hinsterbend herab in den Worten:

»Es waren glückliche Zeiten.«

Fauſt will ſie jetzt mit Gewalt wegſchleppen; — ſie will es nicht dulden. So iſt ſie auch ganz bei klarem Sinne bei den Worten, welche ſie mit gräßlicher Beſtimmtheit ſpricht:

»Tag! Ja es wird Tag!«

bis

»Stumm liegt die Welt wie das Grab.«

Wie vorher ihr die Vergangenheit, ſo wird in ihrer aufgeregten Phantaſie die nächſte Zukunft zur Gegenwart. Hier hat ſie vollendet — den Bußgang der Reue, — der phyſiſche Tod iſt nur noch das Punctum — nur das Zeichen der wirklichen Vollendung des Irdiſchen

Mephiſtopheles erſcheint unter der Thür —

Margarethe erkennt in ihm den Böſen — »Der! der!« ruft ſie mit Schaudern, aber: »ſchick' ihn fort!« mit angſtvoller Bitte, welche ſich fortſetzt: »was will der an dem heiligen Ort?« — In den Worten: »er will mich!« ſchaudert ſie vor ihm, dem Dämon der Sinnlichkeit und Sünde zurück. Sie übergiebt auf die Kniee fallend ſich dem Gerichte Gottes; ſie tritt von ſelbſt gereinigt in die

Schaaren ſeiner Engel, ſich abwendend von Fauſt:

»Heinrich! Mir graut's vor dir!«

Mephiſtopheles.

Sie iſt gerichtet!

Stimme von Oben *).

Iſt gerettet.«

Nun erklären ſich von ſelbſt die Worte:

Mephiſtopheles (zu Fauſt)

»Her zu mir!«

in welchen das Ende der Tragödie liegt — nämlich: — der irdiſche Fauſt iſt verloren! Der geiſtige aber iſt gerettet, wie hier ſeine irdiſche Liebe in Margarethe zu Grunde geht, um ſich in die himmliſche zu verklären, in welcher auch er erlöst werden wird.

Um der Tragödie einen äußeren Abſchluß zu geben, läßt man bei den Theatern hier eine Verklärung Margarethens eintreten. Die gewöhnli-

*) Dieſe Worte ruft füglich die Schauſpielerin, welche im Dome den böſen Geiſt gegeben hat.

chen Mittel dazu ſind: Muſik, Wolken, Weißfeuer und das Abfallen des grauen Gewandes, unter welchem Margarethe ein weißes trägt. Ein ſolches wunderliches Wunder hebt aber den Eindruck der Kerkerſcene von ſelbſt auf. Niemand glaubt daran, — der Zweifel bleibt übrig. Die Tragödie bedarf nur der Gewißheit, daß die Reinigung von der ſchlechten Endlichkeit durch den leiblichen Tod geſichert ſei. Dieſe Gewißheit muß von der Außenwelt uns zukommen; weil an ihr die tragiſche Perſon zu Grunde geht. Dieſe Gewißheit iſt uns Goethe ſchuldig geblieben. Er ſtand ſelbſt im Wahne, daß hier ſeine Tragöde noch nicht zu Ende ſei, um mit einem zweiten Theile zu beweiſen, daß die Tragödie entweder ſchon hier ihr Ende finden, oder ein Fragment bleiben müſſe. Wir ſtimmen der erſteren Anſicht gegen den Dichter ſelbſt bei. Dieſer kann bei einem Werke, welches er aus der unmittelbaren Gefühlswelt herauskryſtalliſiren ließ, ohne mit künſtleriſchem Bewußtſein zu verfahren, keine Stimme haben, wo es zur plaſtiſchen Darſtellung gebracht werden ſoll.

Es ist ein Cyklus lyrischer Gedichte, dem Hauptbestandtheile nach in dialogischer Form, welche eine Geschichte vor uns abspinnen. Es mußte daher auch der Charakter der Balladenform der durchgreifende bleiben. Die Ballade, wobei ich nur an die denke, welche, wie die Volks-Ballade, aus dem musikalischen Gemüthe sich herausbildet, vermeidet gern den drastischen, dramatisch-plastischen Schluß, und anticipirt dafür die musikalische Empfindung darüber. Einige Beispiele mögen genügen. In »des Knaben Wunderhorn« befindet sich die Ballade von der verschmähten Liebe eines Judenmädchens zu einem Christen; die Jüdin steht gegen Sonnenuntergang am Meer, um sich den Tod in den Wellen zu geben. Die Ballade führt uns rasch bis zu diesem Momente, — jetzt muß das Mädchen hineinspringen, aber hier schiebt die Ballade plötzlich das weiche musikalische Bild ein:

»Die Sonne ist untergegangen
Hinunter in's tiefe Meer.«

Wenn sich kein solches Bild einstellt, so begnügt sich die Ballade auch einfach damit, den Namen

des seinem Untergange Zueilenden, auszurufen, wie in der bekannten Ballade von »Vonved« im Refrain: »Schau dich um, Held Vonved!« oder in der englischen Ballade: »Eduard, was ist dein Schwert so roth?« welche sich dialogisch verträgt und in dem wiederkehrenden: Oh! Oh! und dem Ausruf des Namens: Eduard! — unsere Stimmung intonirt. In diesem Balladentone endigt auch diese Tragödie mit dem Ausrufe: »Heinrich! Heinrich!«, welche wir im Chor dem in das Verderben davon eilenden Faust nachrufen. —

Wir dürfen daher zunächst das Dunkel des Kerkers, in welchem sich diese Balladenscene vorträgt, nicht stören, wir müssen aber auch ein Mittel in der Außenwelt finden, welches den Abschluß musikalisch bezeichnet. Das Nächste ist: das Läuten des Armensünderglöckchens in der Ferne, welches die von Margarathe als Gegenwart aufgefaßte nächste Zukunft ihrer Hinrichtung real beginnen läßt. Es tritt von selbst nach ihren Worten:

»Stumm liegt die Welt wie das Grab —«

eine kurze Pause ein; noch ist aber die Welt nicht

ſtumm, vorher ſpricht noch ihre eherne Zunge — zuerſt in der Armenſünderglocke. Es motivirt ſich dadurch lebendig der Ausruf Fauſt's:

»O wär ich nie geboren!«

Und zugleich das Hereinſpringen des Mephiſtopheles.

»Auf! oder ihr ſeid verloren.«

Nach den Worten:

»— Der Morgen dämmert auf —«

ſchweigt das Armenſünderglöckchen, beginnt aber wieder bei Fauſt's Worten:

»Du ſollſt leben!«

und motivirt jetzt weiter Margarethens Gebet:

»Gericht Gottes — — — ꝛc.«

bis

»Lagert euch um mich her, mich zu bewahren.«

Margarethe bleibt knieen, Fauſt rührt ſie jetzt wieder an, um ſie noch einmal zur Flucht zu bewegen, knieend wendet ſie ſich mit abwehrenden Händen von ihm ab:

»Heinrich! mir graut's vor dir.«

Jetzt beginnt das Armenſünderglöckchen zum

dritten Male zu läuten — und hält an, bis der Vorhang gefallen iſt. Der Ausruf:

»Heinrich! Heinrich!«

welcher dem von Mephiſtopheles abgeholten Fauſt jammernd nachſchallt, — muß Margarethe übernehmen; indem ſie umſinkt. — So befriedigt ſich das tragiſche Gefühl, wie es nur immer durch die Ballade geſchehen kann, deren muſikaliſches Element dieſe Tragödie ſo unmittelbar in unſere Gemüthswelt gerückt hat, jedoch dabei auch auf den Vortheil des plaſtiſchen Abſchluſſes Verzicht leiſten muß.

II.

Bericht

über die

Aufführung des Goethe'schen »Faust«

auf der

Oldenburger Hofbühne

den 2. und 3. Februar 1845.

Von

Adolph Stahr.

Goethe's Faust gehört zu denjenigen dramatischen Werken, von denen man zu sagen sich gewöhnt hat: sie seien doch im Grunde unaufführbar. In dieser stereotyp gewordenen Phrase liegt allerdings etwas Wahres, und zwar genau betrachtet ein zweifaches. Einmal das Zugeständniß, daß gerade die Meisterschöpfungen der dramatischen Poesie am schwersten den Fluch der schlechten Endlichkeit empfinden, deren sie, wie die Werke der dramatischen Poesie überhaupt, um in das wirkliche Leben sinnlicher Sichtbarkeit einzutreten, nicht entrathen können. Der plastische Künstler, der Maler, der Musiker, der epische und lyrische Dichter empfinden diesen Druck, diese Hemmniß der Endlichkeit nicht. Ihre Werke bedürfen, sind sie vollendet, nicht erst noch des Durchgangs durch ein äußerliches, ihnen völlig fremdes, selbstständiges

Medium, um lebendig zu der Menſchenbruſt zu reden. In freier Selbſtſtändigkeit treten ſie ohne Vermittelung vor uns hin, ihrer vollen Wirkung durch ſich ſelbſt gewiß.

Anders die Werke des dramatiſchen Dichters. Sie bekommen den Vortheil, den ſie durch die unwiderſtehliche Macht der unmittelbarſten Wirkung vor allen anderen Kunſtwerken voraus haben, nicht wohlfeilen Kaufes geſchenkt. Sie zahlen dafür mit eigener Rechnung und Gefahr, durch ihre Gebundenheit an die Unzulänglichkeit der endlichen Darſtellungsmittel, an die Beſchränktheit, an das größere oder geringere Talent, Geiſt oder Geiſtloſigkeit der darſtellenden Subjecte, an tauſend Dinge, die mit dem, was man die Bretterwelt nennt, zuſammenhangen, ihren Tribut. Und wie der edelſte Traubenſaft auf unreine Branntweinflaſchen gezogen, zum abſcheulichſten Krätzer wird, ſo iſt der Feuerwein der dramatiſchen Poeſie nur zu oft in Gefahr, durch die Gefäße, in denen er uns kredenzt wird, zum widerlich ſchalen Tranke zu werden, von dem ſich unſere Lippen mit Wi-

derwillen abwenden. Oder wer hätte es nicht erlebt, daß ihm ein Götterbild der Poeſie durch ſolche Unzulänglichkeit endlicher Vermittelung auf der Bühne als verzerrte Fratze erſchienen wäre? Wer hätte ſich nicht oft in dem Falle befunden, bei der Bühnendarſtellung eines dramatiſchen Meiſterwerks an die Silenengehäuſe zu denken, mit denen, wie Alkibiades in Platon's Gaſtmahle erzählt, die alten Bildhauer ihre Götterbilder umſchloſſen. Glücklich mag ſich in ſolchem Falle der Dichter preiſen, wenn die genaue Bekanntſchaft mit ſeinem Werke den Zuſchauer in den Stand ſetzt, das Gehäuſe von dem Kerne, den es umſchließt, zu ſondern. Aber wehe ihm, wenn ſein Werk ohne dieſe Vorausſetzung, neu und unbekannt ſeinem Volke vorgeführt wird, wenn der Zuſchauer ſich genöthigt ſieht, aus der Hülle der vermittelten Erſcheinung allein auf den Kern und das Weſen des Inhalts und Gehalts ſeinen Schluß zu ziehen! Ihm wäre beſſer, ſein Wort wäre nie Fleiſch geworden. —

Ein zweites Eingeſtändniß, welches jenem Ur-

theile zum Grunde liegt, betrifft den gegenwärtigen Zuſtand unſeres deutſchen Theaters und der dramatiſchen Darſtellungskunſt überhaupt. Wo die Bedingungen fehlen, iſt auch das durch ſie Bedingte zu einer Unmöglichkeit gemacht. Die Bedingung aber zur vollen Verwirklichung, zur ſchöpferiſchen Nachgeſtaltung und Verleiblichung eines dramatiſchen Kunſtwerks als eines geiſtigen Organismus, iſt, daß eine Bühne ſelbſt ein Organismus, ein Kunſtganzes, daß alle ihre Mittel jenem Zwecke dienſtbar untergeordnet und zu ſeiner Erfüllung tauglich ſind. Um weniger theoretiſch und abſtract zu reden: es gehört dazu Einheit künſtleriſcher Leitung — ein Dramaturg von Fach; Einheit ſyſtematiſcher Schauſpielkunſt — Schauſpieler, die bei aller individuellen Verſchiedenheit von Talent und Begabung doch die Handwerksgrundlage gemeinſamer Schule haben; und endlich: Anerkennung der Bühne als eines im Dienſte ſchöner Menſchlichkeit ſtehenden Kunſtinſtituts. Lauter Bedingungen, von denen zur Zeit noch faſt überall nur das Gegentheil wirklich iſt. Dramatiſche

Poeſie und Theater, ſind wie Seele und Leib. Soll die Pſyche zu voller Entfaltung und Erſcheinung kommen, ſo muß der Leib geſund und wohlgeſtaltet und durch die Schule der Gymnaſtik zu ſchöner Freiheit jeder Bewegung und Thätigkeit des Ganzen, ſowie ſeiner Theile ausgearbeitet ſein. Nun aber betrachte man unſere Bühnen! Statt der Kunſteinſicht iſt Unwiſſenheit geſetzlich das leitende Haupt, ſtatt der bindenden Einheit der Harmonie in einem organiſchen Ganzen herrſcht die gräulichſte Verwirrung, ſtatt der geſetzlichen Freiheit des Maaßes die Anarchie abſoluteſter Willkür, ſtatt des goldenen Handwerksbodens einer geiſtdurchdrungenen Technik, ſpreizt ſich der roheſte Naturalismus in allen Spielarten der verſchiedenſten Individualitäten; und damit dem Elende dieſes Zuſtandes die gehörige Beleuchtung nicht fehle, werfen einzelne Virtuoſen, völlig aus dem Rahmen ihrer Umgebung heraustretend, ihre grellen Schlaglichter auf das Geſudel der übrigen. Und ſo iſt denn wirklich auf der Bühne der Gegenwart das Wort

von der Unaufführbarkeit dramatiſcher Meiſterwerke eine Wahrheit geworden. Und mit dieſem Zuſtande und durch ihn hat denn auch das ſchauſpielbeſuchende Publikum den Sinn für das Ganze einer Darſtellung, für eine organiſche Reproduction eines dramatiſchen Werks verloren. Es befriedigt ſich bei wahren Kunſtwerken an der einzelnen virtuoſiſchen Leiſtung, an »ſchönen Momenten«, wie es in dem Theaterrothwälſch heißt, oder an dem Mittelmäßigen und Lumpigen, welches gewöhnlich vollendet zur Erſcheinung kommt. Der feinere Sinn aber und die Bildung der Kennerſchaft hat längſt Neigung und Intereſſe von der Bühne der Gegenwart abgewendet. Damit hat ſich aber dieſer Theil des Publikums ſo ſehr den Bedingniſſen einer realen Bühne entfremdet, daß er nur zu leicht gegen die Verſuche einer Erhebung ungerecht wird, und ſich in ſeiner Phantaſie Träger poetiſcher Geſtalten ſchafft, vor deren Maßſtabe denn keine Wirklichkeit beſtehen kann.

Dieſe Flucht vor der Wirklichkeit kann nun wohl bei keinem dramatiſchen Werke mehr ge-

rechtfertigt erſcheinen, als bei einem ſolchen, das wie Göthe's Fauſt ſeiner ganzen Conception und Behandlung nach ſich der Verleiblichung durch eine Bühnendarſtellung zu entziehen ſcheint. Wenn ſchon überhaupt dies Gedicht für Niemand in ſeinem innerſten Grunde verſtändlich ſein kann, der niemals über die höchſten Probleme des Denkens, über das Verhältniß des Böſen zur Weltordnung und über andere metaphyſiſche Fragen wiſſenſchaftlich nachgedacht hat, wie ſoll da ein Schauſpieler gefunden werden, der, ohne je die Qualen der Skepſis getragen zu haben, im Stande wäre, uns die unendlichen Seelenkämpfe des mit dieſen Qualen ringenden und im Kampfe mit ihnen unterliegenden Denkers, vor die Augen des Geiſtes und des Leibes zu führen? Und Mephiſtopheles, — entzieht ihn nicht ſchon ſeine dämoniſche Natur und das phantaſtiſch Wunderbare ſeiner Erſcheinung, der Widerſpruch, der in ſeiner, von dem Boden naturgemäßer Wirklichkeit abgetrennten Exiſtenz liegt, jedem Verſuche, dieſe Geſtalt der dichteriſchen Phantaſie zu fixiren und zu verkör-

körpern? Von Gretchen, dieſer Krone aller naiven Frauencharaktere, die je eines Dichters Geiſt geſchaffen, darf man nun gar nicht reden. Dazu kommt der Mangel einer vollſtändigen, ſich organiſch entwickelnden Handlung, der epiſch rhapſodiſche Charakter des Ganzen, die Maſſe der ſich drängenden Scenen und Uebergänge, welche tableauartig aneinander gereiht ſind, die Allegorien der Walpurgisnacht u. ſ. w. —

Man wird dieſe Einwendungen gegen die Aufführbarkeit des Fauſt gelten laſſen können, und dennoch ihr entſcheidendes Gewicht ſchon durch die Thatſache beſeitigt ſehen, daß unter allen dramatiſchen Dichtungen Goethe's, gerade der Fauſt ſich fortdauernd auf den deutſchen Bühnenrepertoiren gehalten hat. Die größten Schauſpieler Deutſchlands haben ſich die Rolle des Mephiſtopheles zu einer Hauptaufgabe ihrer Kunſt gemacht, und es giebt kaum eine erſte Liebhaberin, die nicht Gretchen zu ihrer Hauptrolle zählte, wogegen die Rolle Fauſt's aus ſehr begreiflichen Gründen ſchon weniger beliebt iſt. Sehen wir uns endlich

nach theoretiſchen Vertretern der Aufführbarkeit des Gedichts um, ſo brauchen wir für alle nur einen, den Dichter ſelbſt zu nennen. Goethe ſelbſt hat ſeinen Fauſt auf die Bühne gebracht. Wie hätte er ihn auch für untheatraliſch halten ſollen, da er ja, wie aus ſeinen Unterhaltungen mit Eckermann hervorgeht, ſelbſt die Möglichkeit einer Aufführung des gänzlich undramatiſchen, allegoriſchen zweiten Theils gar nicht bezweifelte, ſondern von derſelben vielmehr die großartigſten Wirkungen verſprach! Ein Irrthum, der ihm denn auch von einigen enthuſiaſtiſchen Verehrern gläubig nachgeſprochen worden iſt.

Indeſſen der beſte Beweis für die Möglichkeit einer Sache iſt und bleibt immer die Wirklichkeit, die Thatſache der glücklichen Ausführung. Und von einer ſolchen habe ich zu berichten. In einer kleinen Stadt mit den mäßigen Kräften einer kleinen, aber trefflich gebildeten Bühne, iſt Goethe's Fauſt an zweien Tagen hintereinander (den 2ten und 3ten Februar), und beide Male bei überfülltem Hauſe — man hatte ſelbſt das Orcheſter

räumen müſſen — zur allgemeinen Befriedigung eines keineswegs zu enthuſiaſtiſcher Anerkennung, wohl aber zu ſcharfer Kritik ſehr geneigten Publikums aufgeführt worden. Schon längere Zeit vor der Aufführung war das allgemeine Intereſſe auf dieſelbe gerichtet. Nach derſelben hat es ſich nur noch geſteigert. Der Erfolg einer wiederholten Aufführung wird um ſo bedeutender erſcheinen müſſen, wenn man bedenkt, daß bei der zweiten ein großer Theil des anweſenden Publikums ſchon bei der erſten Vorſtellung zugegen geweſen war. Eine dritte Wiederholung, welche allgemein gewünſcht wird, dürfte das Zeugniß für den hier errungenen Erfolg noch ſchlagender verſtärken. Woher nun ein ſolcher Erfolg? woher dieſe Begeiſterung der Zuſchauer an dieſem Drama des Idealismus in einer ſo materiellen, realiſtiſchen Zeit, in einer Zeit der Eiſenbahnen und Dampfſchifffahrtsactien, in einer Zeit, wo das goldene Kalb der »materiellen Intereſſen« alle Verehrung an ſich zu reißen droht, wo ſelbſt diejenigen deutſchen Bühnen, welche ſich den erſten Rangorden

beilegen, faſt nur noch mit Birchpfeifereien und Poſſen oder mit Tieck'ſchen Blaubartmährchen der Kunſt (!) des redenden Schauſpiels das Leben friſten? Woher endlich die Begeiſterung der Schauſpieler ſelbſt, die dem Erfolge vorherging und ihn darum erringen half?

Daher, weil man an unſerem Theater mit demjenigen Ernſt, mit der Gründlichkeit und dem Fleiße an die Aufgabe ging, welche allein den Erfolg zu ſichern im Stande ſind, und ohne welche ein ſolches Unternehmen zur Verſündigung an dem heiligen Geiſte der Kunſt werden muß. Durch eine den Leſeproben vorhergehende organiſche Entwicklung des Kunſtwerks mit beſtändigem Bezuge auf die dramatiſche Darſtellung wurde zunächſt Gehalt und Bedeutung des Gedichts an das Bewußtſein jedes einzelnen der mitwirkenden Schauſpieler herangebracht, und ſo der weiteren Wirkſamkeit der Boden bereitet. War doch ſchon viel gewonnen, wenn allen auch nur das Bewußtſein darüber aufging, daß von der höchſten Anſtrengung aller Kräfte im Dienſte der Verle-

bendigung eines Kunſtwerks der Erfolg des Ganzen abhange, wenn die Stimmung gegeben ward, in welcher ſich der Schauſpieler aus dem Handwerksmäßigen der Tagesarbeit in die Sphäre eines höheren, ungewöhnlichen, geiſtigen verſetzt, und von dem »Zauberhauche« angeweht fühlt, der die Geſtalten jener tiefſten deutſchen Dichtung umwittert. Dann folgen der allgemeinen Leſeprobe wiederholte einzelne mit einzelnen Mitgliedern, freie Beſprechungen über Verſtändniß und Auffaſſungsweiſe, die ſich auf das einzelnſte Detail erſtrecken, und endlich nach ſolchen Specialproben die gründlichſten und ernſteſten Generalproben, in denen von Seiten des Dramaturgen und der Darſteller ebenfalls weder Fleiß noch Mühe geſpart wurden. Man ließ es ſich nicht verdrießen, das Maleriſche und Plaſtiſche der Scenen und Gruppen mit Berechnung der gegebenen Verhältniſſe ſo lange zu probiren und zu modeln, bis man ein befriedigendes Reſultat zu haben glaubte. Und weil man auch das ſcheinbar Geringfügigſte nirgends dem Zufall anvertrauete, ſondern überall

Regel und Berechnung vorwalten ließ, erreichte man deſto ſicherer den ſchönen Schein der Freiheit. Die Dramaturgie verfuhr, um es kurz zu ſagen, in allen dieſen Dingen nach der Methode, wie ſie Immermann in den dramaturgiſchen Erinnerungen ſeiner Düſſeldorfer Maskengeſpräche ſo vortrefflich entwickelt, und durch eigene Praxis in einer noch nirgends wieder erreichten Theaterleitung ſo erfolgreich bewährt hat. Sie that aber außerdem noch ein Element hinzu, wodurch ſie ſich von der Immermann'ſchen Methodik weſentlich unterſcheidet, und auf das wir am Schluſſe dieſes Berichts zurückkommen werden.

Auch die Muſik war für dieſe Darſtellungen herangezogen worden. Durch den hieſigen Singverein bereitwillig unterſtützt, hatte man aus der Radzivil'ſchen Compoſition für diejenigen Stellen, wo das Muſikaliſche durch das Gedicht ſelber gefordert zu ſein ſcheint, einzelne Stücke ausgewählt, welche in den betreffenden Scenen mit Maaß und Präciſion ausgeführt, den Eindruck des Ganzen verſtärken halfen. Als ſolche Stellen bo-

ten ſich dar die Chorgeſänge am Oſtermorgen des erſten Actes, das Soldatenlied:

Burgen mit hohen
Mauern und Zinnen.

zu Anfange des zweiten, unter deſſen letzten Klängen ein Trupp Soldaten luſtig ſingend über die Scene zog; die Geiſterchöre, unter deren Geſange Fauſt entſchläft; der Chorgeſang, welcher Margarethen und die übrigen aus der Kirche Heimkehrenden begleitet; das dies irae im Dom; und der kurze Schlußſatz, welcher das: »Iſt gerettet«, wie himmliſcher Siegesgeſang begleitete. Daß man ein weiteres Uebergreifen des muſikaliſchen Elementes ablehnte, wird Niemand mißbilligen, der die Grenzen der beiden, hier in Berührung kommenden Elemente kennt, und die Gefahr einer Vermiſchung beider und der Beeinträchtigung des Dramatiſch-Plaſtiſchen des gedankentiefen Gedichtes durch das lyriſch Unbeſtimmte und Geſtaltloſe muſikaliſcher Ausdrucksweiſe berückſichtigt.

Das Erſte, was ſich nnn als Reſultat einer ſo vorbereiteten Aufführung herausſtellte, war die

Einſicht, daß dieſe meiſt für untheatraliſch gehaltene »philoſophiſche Tragödie« voll des tiefſten dramatiſchen Lebens ſei, und daß dieſe Lebensfülle concreter, d. h. wirklicher und wahrhafter Geſtalten in ihrer individuellen Rundheit und Abgeſchloſſenheit doch eigentlich erſt durch eine theatraliſche Verſinnlichung zu voller Wirklichkeit und Wirkung gelangen könne; ja daß z. B. das ſpecifiſch Poetiſche in der Geſtalt eines Fauſt ſelbſt, um ſchlagend an uns heran zu treten, dieſer Verſinnlichung am meiſten bedürfe. Was nämlich den Denker Fauſt erſt zum lebendigen Menſchen macht, und dem Gedankengehalte, den er ausſpricht, den poetiſchen Leib verleiht, — dies, daß »ſeine Gedanken ſtets im Elemente leidenſchaftlicher Stimmung empfangen, gehegt, erwärmt erſcheinen, und ſo ihrerſeits Leidenſchaft, Ungeduld, Wehmuth, Zorn, Verzweiflung bewirken«; daß wir ferner in ihm, ſo ſehr er ſein Ich zur Menſchheit zu erweitern ſtrebt, doch immer dieſen beſtimmten Menſchen in beſtimmter Zeit, Situation, Färbung der Umſtände vor uns erblicken, kurz

»einen Menſchen, von dem wir feſt in dem Glauben bleiben, daß ein wahrer, ein wirklicher Menſch ſo ſprechen, ſo leben, ſo leiden könne« *) — das iſt es eben auch, was dieſe Figur nicht nur theatraliſch macht, ſondern auch durch die dramatiſche Darſtellung ſelbſt erſt völlig offenbar werden kann. Bei allen übrigen Figuren des Stücks, bei Wagner, Marthe, Gretchen, Valentin, den Auerbach'ſchen Kellerſtudenten verſteht ſich dies ohnehin von ſelbſt. Sind ſie doch, wie der obenerwähnte Kritiker bemerkt, ſo ganz aus dem Kerne der Poeſie geſchnitten, leben und athmen ſie doch ſo vollkommen, daß ihnen vorzüglich das Gedicht die allgemeine Bewunderung auch derjenigen verdankt, die ſeinen tieferen Gehalt nicht verſtehen.

Ein zweiter Vortheil unſerer Aufführung war der Ueberblick des Ganzen als Ganzes, die Einheit und Macht des Geſammteindrucks, der durch eine ſolche Verſinnlichung ungeheuer verſtärkt wird. Innerhalb weniger Stunden ging das Kunſtwerk

*) Fr. Viſcher: Kritiſche Gänge. Th. 2. S. 56.

befreit von den ſtörenden Zuthaten widrig ſchnörkelhafter Einſchiebſel, aber in allen ſeinen Hauptmomenten vollſtändig, rein und groß an uns vorüber (— wie ſelten kommt man in dem Lebensgewirr des Tages zu einer ſo reinen ununterbrochenen Lectüre eines bekannten klaſſiſchen Gedichts! —), und der vorherrſchende Eindruck, dem ich mich hingegeben fühlte, war der freudige Stolz, daß dieſe Wunderblüthe höchſter poetiſcher Schöpfungskraft deutſchem Geiſte entſproſſen, unſeres Volkes Eigenthum ſei. Mochte nun auch die Darſtellung die Ideale, welche von dieſen Geſtalten jeder in ſich aufgenährt hat, bei weitem nicht erreichen, mochte ſie auch hier und da noch bedeutend hinter dem, unter glücklicheren Verhältniſſen der Kunſt Erreichbaren zurückbleiben, mochte manches Einzelne geradezu fehlgegriffen werden,— immerhin bewies ſie mir wenigſtens auf's Neue, daß in der Sinnlichkeit der dramatiſchen Darſtellungskunſt, in der Individualität der Schauſpieler und ihrer Begeiſterung eine unzuberechnende Kraft verborgen liege, ein Myſterium thätig iſt, kurz:

daß ſelbſt ein Werk wie Fauſt, damit das Wort in Wahrheit Fleiſch werde, der Bühne bedarf.

Ich habe das Geheimniß ſchauſpieleriſcher Schöpfungskraft ein Myſterium genannt. Oder wäre etwa der Proceß kein Myſterium, durch welchen es einem Döring gelingt, mir den hundertmal geleſenen, durchdachten und durchgrübelten Richard III., von deſſen Naturwahrheit im erſten Acte ich mir nie hatte eine Vorſtellung machen können, ohne vom Sopha aufzuſtehen, ſo vor mich hinzuſtellen, daß ich an ihn als einen Menſchen von Fleiſch und Bein glaube und Anna's Bekehrung durch ihn, — die ich bis dahin für die Unnatur ſelbſt hielt, als etwas Nothwendiges anſehe?

Doch zurück zu unſerem Fauſt, deſſen Aufführung, wie geſagt, im Ganzen und Großen genommen den Vorbereitungen und Intentionen des Dramaturgen entſprach. Ueberall ſah und fühlte man die leitende und ordnende Hand des Dichters heraus, der Goethe's Schöpfung würdig in

die Sinnenwelt zu heben, alle Kraft des eigenen Genius aufgewendet hatte, und mehr und mehr, je weiter das Stück bis zu dem Punkte fortrückte, wo es durch den Eintritt der Gretchen-Tragödie dem rein menschlichen Gefühle verständlich wird, kam die ganze Wucht des ungeheuren Gedichts über die Zuschauermasse; und die Heiligung, welche der Schmerz über die Schuld und den Untergang des Schönen in der Kunst über die Menschenherzen ausgießt, verband sich am Schlusse mit der Erhebung durch den Sieg des Ewigen und Göttlichen in dem schwachen zerbrochenen Gefäße des schmerzenreichen Weibes, dessen Triumph in dem kurzen Satze des Gloria in excelsis der unsichtbaren Chöre beseeligend alle Herzen erfüllte.

Wo alle Kräfte bis an die äußerste Grenze ihres Bereichs angespannt waren, ist ein Lob der einzelnen Darsteller im Grunde überflüssig; um so mehr, wenn die allgemeine Stimme des Publikums (nach beiden Vorstellungen wurden alle Darsteller

gerufen) bereits über den Eindruck ihrer Leiſtungen entſchieden hat. Die Kritik hat in einem ſolchen Falle nichts weiter zu thun, als für eine weitere Ausbildung, deren jede theatraliſche Leiſtung fähig iſt, einzelne Fingerzeige zu geben. Denn freilich vollendeten ewigen Geſtalten einer Dichtung wie die Goethiſche gegenüber, wird für die zeitlichen Träger derſelben, wenn ihnen anders ein Bewußtſein von der Unendlichkeit ihrer Aufgabe inne wohnt, immer ein weites Feld des Strebens übrigbleiben. Für die Phantaſie der poetiſch gebildeten Zuſchauer aber wird das Verlangen: ſo feine, edle und mächtige Geſtalten völlig erfüllt und den glühenden Strom des poetiſchen Metalls ohne Riß und Bruch in feſt geformter Leiblichkeit vor ſich zu ſehen, ſtets an der Unzulänglichkeit aller endlichen Bedingung und Vermittelung ſeine Schranke haben. Wer dieſe freilich anzuerkennen ſich nicht überwinden kann, für den bleibt eben nichts übrig, als auf den Genuß dramatiſcher Darſtellung überhaupt zu verzichten.

Faust.

Die Rolle Faust's ist in der Theaterpraxis die minder beliebte, weil sie gewöhnlich durch die des Mephistopheles in Schatten gestellt wird. Auch unser Darsteller (Hr. Moltke) hatte sich dieses Gefühls nicht erwehren können. Dennoch zeigte sich bei der ersten Aufführung fast das umgekehrte Resultat, während erst bei der zweiten das richtige Verhältniß beider Rollen hervortrat. Den Grund davon später. Der schwierigste Theil der Aufgabe für den Darsteller des Faust ist unbedingt der erste Act, den er fast allein auszufüllen hat. Denn ganz abgesehen, daß hier eigentlich nur durch ein Wunder eine schauspielerische Persönlichkeit gefunden werden könnte, die ihrer ganzen Bildung nach im Stande wäre, sich mit dem Faust des ersten Actes zu identificiren, so stehen selbst dem glücklichsten Wurfe richtiger Auffassung die ungemessene Länge des Monologs und die in der Masse der Zuhörer fehlende Resonanz der hier

ausgeſprochenen Gedanken als unüberwindliches Hinderniß gegenüber. Dazu kommt, daß in dieſem Hin- und Herfluthen der Empfindung faſt alle Töne des grübelnden Ueberdruſſes und der Erſchöpfung, der wehmüthigen Klage, der tiefſten Sehnſucht, der hoffenden Entſchloſſenheit, des in ſich ſelbſt erſchaudernden Entzückens, der vernichtendſten Hoffnungsloſigkeit, die zuletzt in wildeſte Verzweiflung übergeht — und nach kurzer gewaltſamer Unterbrechung durch das gezwungene Zwiegeſpräch mit dem Famulus Wagner, dem Ausdruck einer eiſernen Reſignation Platz macht — angeſchlagen werden müſſen. Dieſen raſchen Uebergängen von Empfindungen ſo natürlich, ſo wahr und tief poetiſch ſie für die Situation Fauſt's ſind, bei dem ſie als das Endreſultat eines Lebens erſcheinen, vermag auch der Zuſchauer nicht mit gleicher Schnelligkeit und Spannkraft zu folgen. Er fühlt ſich erſt da wieder auf feſtem Boden, wo der Paroxismus dieſer wechſelvollen Leidenſchaft durch das rein menſchliche Gefühl der mit Glockenklang und Chorgeſang des Oſtermorgens auf den Selbſt-

mörder eindringenden Erinnerung an den verlornen Sabbathfrieden der Kindheit gebrochen wird. Und hier hat auch der Schauspieler wieder festen Boden unter den Füßen, während ihn bei dem Ausdruck jener Sprünge der leidenschaftlich erregten Empfindung der Resonanzboden eines ganzen vergangenen Lebens mit allen seinen Mühen und Qualen des Forschens und Denkens, des Zweifelns und Verzweifelns fehlt. Hier war denn also auch Herrn Moltke's Spiel von tief ergreifender Wirkung. Für den ganzen übrigen Theil des Monologs scheint mir eine noch größere Annäherung an das Original durch die Beobachtung eines Punktes bedingt. Es ist dies die noch weitere Zurückdrängung des declamatorischen und einzelne Worte scharf betonenden Elements. Die Daseinsmüdigkeit und Erschöpfung des einsam den letzten Entscheidungskampf mit sich ringenden Denkers muß der Grundton selbst in den leidenschaftlich bewegten Momenten bleiben. Dazu kommt noch, daß das ungeheure Gewicht der Gedanken jene scharf markirenden Zuthaten nicht verträgt, sondern rein und

klar hingeſtellt, ſchon durch die eigene Wucht und durch den Zauber des Tiefſinns ſeinen vollen Eindruck zu machen geeignet iſt. Dadurch wird zugleich auch der Contraſt zwiſchen dem Fauſt vor und nach ſeiner Verjüngung verſtärkt, und die lodernde Gluth der Jugendleidenſchaft in dieſem hebt ſich in ſcharfen Reflexen ab gegen die auch leiblich gebrochene Geſtalt, als welche der Fauſt des erſten und zweiten Actes auftritt.

Vortrefflich gelungen war dagegen die Erſcheinung Fauſt's dem Famulus gegenüber in jener Mitternachtsſtunde. Der Ton des Unmuths, des Spottes gegen die ideenloſe Pedanterie und ihre Zudringlichkeit, klang in dem vortrefflich accentuirten:

»Such' Er den redlichen Gewinn,
Sei Er kein ſchellenlauter Thor!«

ächt Goethiſch vor, und ſelbſt in Haltung und Stellung Fauſt's glaubte ich etwas Goethiſches zu bemerken, was mich wunderbar anmuthete. Dagegen trat nach Wagner's Abgange das declamatoriſch Accentuirende wieder ſtärker und in den Worten:

»Wie nur dem Kopf nicht alle Hoffnung
schwindet«

ſelbſt fehlerhaft hervor.

Sehr gelungen erſchien dagegen die Stimmung des Grundtons in der Spaziergangsſcene, wo über der Milde der Rede die feſtliche Sonntagsruhe ausgegoſſen liegt. Doch könnte hier das Gefühl inniger wehmüthiger Naturſehnſucht, wie es z. B. in den Worten:

»Doch iſt es jedem eingeboren,
Daß ſein Gefühl hinauf und vorwärts dringt.«—

erklingt, dieſer Seufzer der an die träge Scholle gefeſſelten Leiblichkeit, die mit der Lerche und dem Adler ſich in den blauen Luftraum ſchwingen und den Kranich »über Flächen, über Seen« auf ſeinem Zuge in »die Heimath« begleiten möchte — noch tiefer, ſeeliſcher, muſikaliſcher ausgedrückt werden. Und wenn dann auf Wagner's Entgegnung das Geſtändniß folgt von dem Zwieſpalt, dem Dualismus der »zwei Seelen«, die in der einen Bruſt ihm wohnen, und deren eine ſich von der andern trennen will, ſo darf Fauſt hier nicht

auf Wagner gestützt zu diesem sprechen, sondern er muß nach den ersten Worten dem Erguſſe seiner Empfindungen unp Wünsche die Form völliger Vergessenheit seines Begleiters verleihen, auf dessen Entgegnung er ohnehin nur mit halbem Ohre hört.

Für den zweiten Act, die erste und zweite Unterredung mit Faust gilt zum Theil das über die Darstellung im Monolog des ersten Acts Gesagte. Die Kraft der Leidenschaft darf noch hier nicht völlig zu der dem Wortlaut des Gesprochenen gemäßen Erscheinung gelangen. So z. B. überschritt hier der Darsteller die Grenzen seiner Aufgabe in der Rede, in welcher Faust seine ganze Vergangenheit, alle Realität und Zielpunkte menschlicher Bestrebungen und alle sinnlichen Mächte des menschlichen Daseins verflucht. Man bedenke, daß der Ausdruck des Fluchs in zwanzig Versen zehnmal wiederkehrt, daß — selbst wenn dies hier kein Fehler wäre — keine menschliche Stimme hier zur steigernden Wiederholung ausreicht. Hr. M. verstärkte den unangenehmen Eindruck dieser

offenbar untheatraliſchen Wiederholung durch dies langſame Tempo, in welchem er die einzelnen Flüche wie tief ausgeholte ſchwere Axtſchläge hinſchmetterte. Will man hier nicht ſtreichen (und ich möchte faſt dazu rathen), ſo muß die Schnelligkeit des Tempo's und das Leiſe, Verhaltene, Innerliche des Tons als Ausgleichungsmittel dienen.

Von den übrigen Scenen habe ich über Herrn M.'s Darſtellung nur zu ſagen, daß ſie, je weiter das Stück fortrückte, der Vollendung immer näher kam. Der Ausdruck der wilden Frivolität bei der erſten Begegnung mit Gretchen, der plötzliche Uebergang zu der tiefſten, reinſten Herzensempfindung, deren ſchamvolle Zagheit in dem Monolog in Gretchens Zimmer ſo rührend hervortritt, die liebestrunkne Seeligkeit in der Gartenſcene, das Schwanken der Unentſchloſſenheit, der Reue vor dem Vergehen, der Ausbruch der Verzweiflung über das Geſchehene, die herzzerfleiſchende Seelenpein bei dem Wiederſehen der Geliebten im Kerker — von allem dem habe ich nur zu bekennen, daß ich's durch das Spiel des Darſtellers vernommen, ge-

ſehen, empfunden habe, und ihm, der auch außerdem ſich durch ſeine Unermüdlichkeit als Regiſſeur des Schauſpiels und der Tragödie um unſer Theater überhaupt und um dieſe Vorſtellung insbeſondere die anerkennungswertheſten Verdienſte erworben hat, — für den Genuß jener Abende meinen Dank hier öffentlich wiederhole.

Mephiſtopheles.

Bekanntlich iſt durch den verſtorbenen Seydelmann, von deſſen Darſtellung des Mephiſtopheles wir in dem Lewald'ſchen Buche eine genaue Schilderung beſitzen, eine Behandlung dieſer Rolle auf den deutſchen Bühnen heimiſch worden, gegen welche ſich, trotz der Größe des Künſtlers, der ſie ausbildete, die äſthetiſche Kritik mit ſchlagenden Gründen erhoben hat. Seydelmann legte die typiſche Geſtalt der Volksphantaſie ſeiner Darſtellung zum Grunde, und ſuchte ſie in allen Aeußerungen durch Geſtalt, Haltung, Geſichtsmaske, Sprachton und ſonſtigen äußerlichen Apparat zur Erſcheinung

zu bringen. Sein Mephiſtopheles ward ſo in ſeiner äußerlichen Erſcheinung der alte, trotz ſeiner Verkleidung wohl kenntliche Teufel der Volksſage. Und wenn er freilich den Schwanz weglaſſen mußte, ſo ſorgte er doch für genugſame Andeutung von Pferdefuß, Hörnern und Krallen: und die ſeltſamen Töne »hohl und kläglich, wie das Lachen der Turteltaube mit dem Schalle des Unkengeheuls vermiſcht, ein, zwei, dreimal kurz hinter einander ausgeſtoßen,« das »Blähen und Puſten«, das »ſtets vergebliche Bemühen, menſchliches Thun und Treiben nachzuäffen, welches doch dem Dämon ſo fremd anſtehe und von der teufliſchen Natur in ihm immer wieder zerſtört werde«, — lauter Dinge, welche die gedachte Beſchreibung ſeiner Darſtellung nachrühmt, zeigen genügend, auf welchem, um es nur gleich zu ſagen, falſchen und verkehrten Grunde Seydelmann ſeine Geſtaltung auferbaut hatte. Wenn er ſelbſt und ſeine Vertheidiger ſich dabei auf den Vorgang von Retzſch, Riepenhauſen und anderen zeichnenden Künſtlern beriefen, ſo entging ihnen dabei, daß ſie die Ge-

biete und Grenzen zweier, wesentlich verschiedener Künste und ihrer Darstellungsformen mit einander verwechselten. Dem Zeichner und Bildner, der einen Mephistopheles vor uns hinstellen will, bleibt freilich nur die allegorische Abbreviatur, die Andeutung und Versinnlichung der innern Häßlichkeit und des Dämonischen durch die äußeren Formen übrig, denn seine Gestalten sind stumm. Er wird also wohl oder übel, alles Gewicht auf die Aeußerlichkeit der Form legen, und sich an die traditionelle Gestalt der Volksphantasie anlehnen müssen, wiewohl er doch auch hier schon sich gewisse Schranken gezogen sieht, die er immer mehr verengen wird, je tiefer und genialer seine Auffassungskraft ist. Der dramatische Künstler hingegen, der statt der Armuth der Linien und Formen den vollen Reichthum einer menschlichen Individualität zum Materiale hat, sollte von jenem gerade das Umgekehrte lernen. Er sollte einsehen, daß das Fratzenhafte, Groteske, Verzerrte, welches der stummen Kunst des Zeichners als Nothbehelf und Krücke dient, weil sie die

Sache ſelbſt, den Inhalt und Gehalt nicht zeigen kann, von ihm, deſſen Aufgabe ja gerade darin beſteht, die Sache ſelbſt zu zeigen, weggeworfen werden muß.

Ueber dieſe Auffaſſungs- und Darſtellungsweiſe hat indeſſen die Kritik bereits ſeit längerer Zeit das Verwerfungsurtheil geſprochen und ihren Widerſpruch mit der Kunſt, mit der Bildungsſtufe der gegenwärtigen Cultur, und endlich mit der Dichtung ſelbſt ſchlagend nachgewieſen *). Auch war die Wiederhohlung eines ſolchen Mißgriffs, nach der von dem Dramaturgen gegebenen Expoſition, auf unſerer Bühne nicht wohl möglich. Und ſo haben wir denn auch anzuerkennen, daß durch Hrn Kaiſer's Darſtellung des Mephiſtopheles ein entſchiedener Fortſchritt zur Verlaſſung des traditionellen Weges geſchehen und eine Annäherung an das Ideal dieſer poetiſchen Geſtalt zu Wege gebracht worden iſt. Aber die Tradition

*) Beſonders iſt dies geſchehen von D. R. Köſtlin in den Hall Jahrb. 1839. S. 1363 — 372.

ist nirgends hartnäckiger, als in der Bretterwelt, und so möchte es denn auch kommen, daß bei der ersten Darstellung sich eine Unsicherheit des Standpunkts, ein Schwanken zwischen zwei Typen bemerklich machte, welches dem Künstler seinen Erfolg schmälerte, weil es die Einheit seiner Darstellung beeinträchtigte. Anders war es bei der zweiten Aufführung, wo er herzhafter zugriff, und den einmal angeschlagenen Grundton festhielt. Ich will nicht sagen, daß er damit gerade immer das Rechte traf, ja ich glaube fast behaupten zu dürfen, daß er seine Wirkung eher dem schärferen Accentuiren der unrichtigen Darstellungsweise verdankte. Aber die Thatsache der Wirkung und des Erfolges steht ebenso fest, als daß dieser selbst für ein Resultat strafferer Einheit der Behandlung gehalten werden muß. Was durch diese Auffassungsweise, die ich eine Modification der alten abstract allegorischen nennen möchte, erreicht werden kann, das hat Hr. Kaiser an jenem Abend erreicht. Aber ein Höheres bleibt ihm zu erreichen übrig, wenn er die Kühnheit be-

ſitzt, völlig mit der Tradition zu brechen, und ſich der neuen, concret menſchlichen, mit dem Gedichte ſelbſt in tieferem Einklange ſtehenden Auffaſſung nicht bloß zu nähern, ſondern ſich ihr ganz und unbedingt hinzugeben. Dazu würde gehören, daß er ſich an die, von dem Dramaturgen gegebene Entwickelung völlig anſchlöſſe, wenn er, was ich kaum bezweifele, ihre innere Richtigkeit und poetiſche Wahrheit anzuerkennen ſich genöthigt ſieht. Die Aufgabe iſt: das Dämoniſche in der **menſchlichen** Erſcheinung eingeboren und mit ihr verſchmolzen zur Anſchauung zu bringen, nicht: die letztere wie eine Verkleidung wie eine Maske zu halten, die man nach Gelegenheit zurückſchlägt oder abnimmt. Dies iſt der Brennpunkt, von dem alle Radien der Darſtellung in den einzelnen Zügen auslaufen. Beginnen wir mit dem Anfange. Gleich in der erſten Zuſammenkunft mit Fauſt erſchien Mephiſtopheles leidenſchaftlich bewegt. Mit Unrecht! Sein ſinnlich ſichtbares Auftreten, wodurch das Fauſtiſche Geſtändniß des erſten Acts:

»Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Bruſt,
Die eine will ſich von der andern trennen« —
nur gleichſam in Scene geſetzt wird, iſt ſchon ein Beweis, daß dieſe Trennung in Fauſt ſelbſt vollzogen, daß die materialiſtiſche, ſinnliche Natur über den Spiritualiſten Fauſt geſiegt hat. Mephiſto's proteusartige Verwandlungen hinter dem Ofen ſind nur ein Scherz, den ſich der Schalk mit dem Beſchwörer erlaubt, und der Darſteller hatte nicht nöthig das:

»Ihr habt mich weidlich ſchwitzen machen,«

au pied de la lettre zu nehmen und mit Taſchentuchbewegungen zu begleiten. Mephiſto iſt im Mindeſten nicht aufgeregt. Der Gleichmuth ſeines Behabens ſpricht ſich gleich in den erſten Worten aus, mit denen er unbefangen aus ſeinem Verſteck hervortritt: »Wozu der Lärm? was ſteht dem Herrn zu Dienſten?«

Er iſt vielmehr im beſten Humor, definirt ſich und ſein Weſen, philoſophirt, und zwar nicht allzu geſchickt, über den Theil des Theils, der anfangs Alles war, und gerirt ſich überhaupt

hierbei mit einem komiſchen Anſtriche von Pedanterie, wie er ſeiner Erſcheinung als Scholaſt zukommt. Herr K. war in dieſer ganzen Scene etwas zu unruhig, betonte und accentuirte zu ſcharf, faſt leidenſchaftlich, und gab der Stimme zuviel äußerliches Pathos. So z. B. gleich in der Rattenbeſchwörung, mit der doch Mephiſtopheles eigentlich wieder nur ſeine eigene Beſchwörung durch Fauſt's Zauberformeln ironiſirt. Daſſelbe galt von der zweiten Scene. Mephiſtopheles muß hier mehr kalte Ruhe und Selbſtvertrauen zeigen. Es darf nicht ſcheinen, als ſei er für ſeinen Erfolg bei Fauſt beſorgt; er iſt ja deſſen vielmehr vollkommen gewiß. Dieſe Gewißheit giebt ihm eine Sicherheit und Ueberlegenheit, die ihren gemäßeſten Ausdruck nur in der dämoniſch behaglichen Ruhe und ironiſchen Heiterkeit findet, zumal einem Gegner gegenüber, der ſeine Rüſtung zertrümmert und ſein Schwert zerbrochen hat. Dieſe überlegene Ruhe iſt das mildernde Oel, welches ſich über das ſturmaufgewühlte Meer der Fauſtiſchen Leidenſchaft ausbreitet. Je mehr in dieſen

Scenen, in denen Mephiſtopheles auf ſeiner Höhe erſcheint, aller Apparat des Phantaſtiſchen, alles Zerren und Grinſen, alle Widerwärtigkeit des Sprachtons vermieden wird, deſto größer iſt der Eindruck, zumal in der Hauptſcene, in welcher die weltgewandte Sicherheit, die fertige Geſchloſſenheit des durch alle Schulen des Lebens gehetzten Cavaliers und ſeiner Grundſätze und Maximen in ſchneidendem Contraſte zu dem rath- und hilfloſen Denker und Buchmenſchen erſcheint.

Soll ich mir einen Vergleich erlauben, ſo wäre hier Hrn. Kaiſer's »Lord Lilburne«, nur mit der gehörigen Zuthat von ironiſchem Behagen an ſich ſelbſt, an der Stelle. Selbſt in den Worten, in denen Mephiſto ſein Schickſal ausſpricht (»Uns hat er in die Finſterniß gebracht«), darf nicht der zähnefletſchende Grimm hörbar ſein. Dieſe Geſchichte iſt zu ſehr fait accompli, als daß ſie nicht der Vater aller Diplomatik reſpectiren ſollte. Er kann ſich höchſtens durch ein mitleidiges Achſelzucken gegen Gott ſelbſt in Avantage zu ſetzen verſuchen, wie das denn auch Hr. Kaiſer in einer

andern Scene in Gretchens Zimmer ſo trefflich verſtand, wo er das Geſangbuch, ſtatt es, wie die meiſten Darſteller pflegen, als hätte er ſich die Finger verbrannt, haſtig wegzuwerfen, mit einem höchſt mitleidigen Achſelzucken über ſolche Bornirtheit bei Seite legte. Ausgezeichnet gelungen war dagegen Hrn. K.'s Spiel in der Scene mit dem Schüler, in der Hexenküche, und in Auerbach's Keller. In der Zuſammenkunft mit Marthe und Gretchen betonte er zwar den Unterſchied ſeines Benehmens gegen beide, war aber in ſeinem Benehmen noch nicht fein und cavaliermäßig genug gegen die letztere. Hier kann das feine Gift der Leichtfertigkeit, welches er in die junge, reine Seele zu träufeln verſucht, nicht ſüß und anmuthig genug ſein. Hr. K. fiel dagegen mit dem höhniſch rohen Tone in dem:

»Brauch oder nicht, es giebt ſich auch!«

faſt ganz aus ſeiner Rolle ehrfurchtsvoller, vom Zauber der Schönheit und Anmuth gefeſſelter Devotion. Der Dichter hat ſeinem Mephiſtopheles in dieſer Scene einen überaus feinen Zug ver-

liehen, deſſen Kühnheit an die äußerſten Grenzen dieſer Natur heranſtreift, und der beiläufig am allerſchlagendſten zeigen kann, wie er das Menſchliche in der Erſcheinung Mephiſto's durchaus bewahrt wiſſen wollte. Mephiſtopheles hat Sinn für den Zauber der Unſchuld in dem holdſeligen Gretchen. Schon in der vorhergehenden Scene ſagt er zu dem begehrenden Fauſt von ihr:

»Es iſt ein gar unſchuldig Ding,
Das eben für nichts zur Beichte ging.
Ueber die hab' ich keine Gewalt.«

Und als nun Gretchen auf ſeine Frage:

»Wie ſteht es denn mit ihrem Herzen?«

in ihrer Unſchuld die Antwort giebt:

»Was meint der Herr damit?«

kann er ſich des Ausrufs: »du gut's, unſchuldig's Kind!« nicht erwehren. Und hierin liegt nun eben das wahrhaft Teufliſche, das uns in Menſchengeſtalt, eben weil es in Menſchengeſtalt und nicht in Teufelsfratze (— denn von der erwarten wir ja nichts Anderes als Teufelei) auftritt, mit

Schauder und Entſetzen erfüllt. Es iſt dies daſſelbe feine Gefühl, dieſelbe Empfänglichkeit für die Unſchuld und Herzensreinheit ihrer Opfer, welche die Roués unter den Dücs und Marquis aus der guten alten Zeit Frankreichs vor der Revolution auszeichnete, und von ihnen zur Steigerung des Hautgouts ihrer Verführungsgenüſſe mit feinſter Berechnung verwendet wurde.

Goethe ſelbſt hat hieran gedacht, wie man aus den Worten erſieht, die Mephiſto an Fauſt, der »eben nur grad genießen will«, richtet:

»Die Freud' iſt lange nicht ſo groß,
Als wenn ihr erſt herauf, herum,
Durch allerlei Brimborium
Das Püppchen geknetet und zugericht't,
Wie's lehret manche wälſche Geſchicht'.«

Die Gartenſcenen gelangen wieder vortrefflich, und die komiſche Angſt, die ſich zuletzt, der eheluſtigen Frau Martha Schwerdtlein gegenüber, des um ſeinen Junggeſellenſtand beſorgten Mephiſto bemächtigt, kam vortrefflich zur Erſcheinung. Ueberhaupt muß ich wiederholen, daß Hr. K., je

mehr ſich die Tragödie dem Ende zuneigte, wo der Hohn gegen Fauſt und überhaupt das Teufliſche der Erſcheinung in ſeiner ganzen Furchtbarkeit heraustritt, immer mehr befriedigte. Doch iſt dies freilich der minder ſchwierige Theil der Aufgabe, bei welchem der Darſteller zugleich den Vortheil hatte, den bisherigen Ton nur ſteigern zu dürfen. Gelingt es ihm ſpäter, den erſten Theil derſelben mit dem letzten dadurch in Harmonie zu ſetzen, daß er die Intervallen, die zwiſchen beiden liegen, gehörig beobachtet, und die Contraſte zur Anſchauung bringt, ſo wird dieſe Darſtellung für ihn und ſeine Laufbahn von der höchſten Bedeutung ſein.

Ich habe jetzt nur noch kurz der übrigen Figuren zu gedenken. Hier ſteht Gretchen (Mdm. Bluhm) oben an. Von dichteriſchen Geſtalten, wie dieſe, läßt ſich freilich ſagen, daß in den höchſten Blüthepunkten ihrer Entfaltung nie irgend eine ſinnliche Erſcheinung ſie ſo völlig decken

wird, daß nicht ein unausgefüllter Bruchtheil für die Phantaſie übrig bleiben ſollte. Ich aber geſtehe gern, daß ich ſelbſt in dieſen Momenten, wie z. B. in dem Monolog im Zimmer und in den Gartenſcenen, mir die Befriedigung und den Genuß der präſenten Erſcheinung nicht durch ſolche Reflexionen verkümmert habe. Soll ich hier unter ſo vielem Schönen etwas hervorheben, ſo wäre es namentlich die Schilderung des häuslichen ſorgenvoll geſchäftigen Kleinlebens, der mütterlich empfindenden Jungfrau, in welcher die Darſtellerin die tiefſte Seele dieſer entzückenden Naivetät zu unſerem Herzen ſprechen ließ, und das ſeelige Liebesgeſtändniß des:

»Beſter Mann, von Herzen lieb' ich dich!«

in welchem die Wunderblume der Liebesneigung die jungfräulich geſchloſſene Knospe des innerſten Geheimniſſes mit der Naturgewalt der hervorbrechenden Aloëblüthe zerſprengt. Die Zerknirſchung des Herzens vor dem Bilde der ſchmerzensreichen Mutter, die zermalmende Wucht des Schuldbewußtſeins im Dome unter dem grimmen Poſau-

nenſchalle des Dies irae, leitete dann über zu der Kerkerſcene, deren herzerſchütternde Gewalt durch die ganz neue Auffaſſung von Gretchens Seelenzuſtande in derſelben Alles übermannte. Die Dramaturgie hatte nämlich hier, im tiefſten Verſtändniſſe der Dichtung ſelbſt, der Darſtellerin die Aufgabe geſtellt: ſtatt des hin- und herſchweifenden Wahnſinns die furchtbarſte und klarſte Anſchauung und Erfaſſung der Wirklichkeit, nur durch die Aufregung des Moments zu einer Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichſam in einem Punkte der Präſenz zuſammendrängenden Ekſtaſe geſteigert, darzuſtellen, und ſo zu der gottbewußten Klarheit der Anrufung des Ewigen in dem:

»Gericht Gottes, dir hab' ich mich übergeben« am Schluſſe überzuleiten. Auf dieſe Wirklichkeit und Wahrheit des Ganzen war denn auch der Abſchluß dieſer Scene berechnet, in welchem man mit Verſchmähung des hergebrachten Apparats von Verklärungsfeuer und Kreuzumfaſſung das Gericht Gottes ſelbſt durch die kurz und

ſcharf hereinſchrillenden Töne des Armenſünderglöckleins in Scene ſetzte. Unmittelbar nämlich nach den letzten Worten von Gretchens Viſion des Blutgerichts erklangen die erſten hellen Anſchläge der Gerichtsverkünderin durch die ſchwindende Nacht. Mephiſtopheles tritt ein:

»Auf, oder ihr ſeid verloren,
Unnützes Zagen, Zaudern und Plaudern, —
Meine Pferde ſchaudern,
Der Morgen dämmert auf!«

die Glocke ſchweigt bis zu Gretchens Worten: »Heinrich mir graut vor dir;« und fällt wieder ein, mit dem Ausrufe: »Sie iſt gerichtet!« und verſchwindet endlich in dem Gloria in excelsis, welches das: »Iſt gerettet« der Stimme von oben mit ſeinen heiligen Klängen begleitet.

Ich enthalte mich jeder lobenden Bemerkung über dieſes durchaus neue, ächt poetiſche, der Dichtung Goethe's würdige Motiv, deſſen Anwendung und Wirkung freilich durch die Annahme der vorhin erwähnten Auffaſſung Gretchens in der Kerkerſcene bedingt iſt.

Die übrigen Rollen: Wagner (Hr. Bluhm), Marthe (Mdme. Schulze), Valentin (Hr. Häſer), die Zechgeſellen in Auerbach's Keller (die Hrn. König, Dietrich, Schlögell, Carlſchmidt), der Schüler (Mdme. Moltke) u. ſ. w. waren alle trefflich einſtudirt, wie denn von allen Mitwirkenden wiederholt werden muß, daß Jeder es ſich zur Ehre zu machen ſchien, ſeine Rolle, auch die kleinſte, als eine Hauptrolle anzuſehen, von deren möglichſt vollkommner und ſorgfältiger Behandlung das Gelingen des Geſammtbildes abhängig ſei. So war z. B. in der Kellerſcene auf die Individualiſirung der vier verſchiedenen Zechgenoſſen der größte Fleiß verwendet. Der »Schmeerbauch mit der kahlen Platte«, der langjährige ſtarkverpumpte und deshalb die Ehre ſeiner Kneipe und ihres Stoffs lebhaft vertretende Stammgaſt (Siebel, Hr. Schlögell), der flotte, feine, honorige, ſeine Geſellen durch ſtudioſe Genialität beherrſchende Brander (Hr. König gab ihn meiſterhaft), der renomirende, randalirende, ſcandalſüchtige, vorlaute Fuchs (Froſch), der etwas nach

Gevatter Schneider und Handschuhmacher schmeckende, in der Studentenwelt gewiß vor dem Prädicat eines Sch.....s nicht ganz gesicherte, wundergläubige studiosus theologiae Altmayer, sie wurden alle nach den wenigen, aber markigen Strichen des Dichters prächtig in Scene gesetzt. Auch war jede ihrer Bewegungen während der Dauer der ganzen Scene, vor und nach dem Eintritte Mephisto's mit Faust so berechnet, daß sie stets ein ächt niederländisches Bild gab. —

Die äußere Ausstattung war würdig aber mäßig. Geschickte Benutzung kleiner Vortheile mußte hier das Beste thun.

Aller übermäßige Aufwand äußerer Mittel ist dem Wesen ächt poetischer Bühnendarstellung entschieden ungünstig, weil er auf Kosten der eigenen productiven Phantasie der Zuschauer die Ansprüche an Illusion, d. h. an Sinnentäuschung, in's Unbegrenzte steigert, ohne sie doch je befriedigen zu können. Darum haben auch von jeher kleinere Bühnen die größten künstlerischen Leistungen geliefert. Bildung und Bildungstrieb sind es, durch